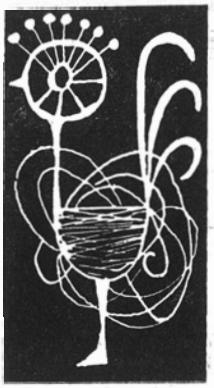
revue roumaine

1966 2



Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration :
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.55.88

Imprimé à l'Entreprise Polygraphique «Arta Grafică»
133—135, Calea Şerban Vodă,
Bucarest

Notre couverture:
«Aéride»
par ION IRIMESCO

SOMMAIRE

MARIN PREDA — Le dilemme du romancier 5

La voix des poètes

Présentation par ION NEGOIŢESCO

ION PILLAT — Dans le vigne ★ C'est ici qu'autrefois... ★ Présence ★ Lorsque je serai mort..... 10

MIRON RADU PARASCHIVESCO — La ballade des malchanceux 14

ALADAR LÁSZLÓFFI — La saison de la maturité..... 19

GRIGORE HAGIU — Des continents cachés le rivage insondable.. 20

MARIN SORESCO — Shakespeare 22

Prose

EUSEBIU CAMILAR — Avizuha *(présentation par MIHAI GAFIŢA)* .. 24

ION PAS — Livre des temps révolus 34

Pages choisies et commentaires sur l'oeuvre de

— GEORGES CĂLINESCO (1898—1965)

Pages choisies

Dissociations 46
Vers: *L'obstacle invisible; La terre*..... 48
Pauvre Ioanide — *Bonifaciu Hagienuş, dit le Roi Lear*..... 50
Histoire de la littérature roumaine — *Mihail Sadoveanu* 54
Études et Conférences — *Cervantes* 59
Chronique du misanthrope — *La Frigmanie* 63
Chronique de l'optimiste — *Sur la beauté*.... 64
Discours prononcé à une session extraordinaire de la Grande Assemblée Nationale 66

Commentaires

Le poète. *Nicolae Manolesco*..... 68
Le romancier. *S. Damian*..... 69
Le dramaturge. *Ion Bălu*..... 72
L'historien de la littérature. *Al. Piru*.... 74
Le chroniqueur littéraire. *Geo Şerban* 76
Le commentateur de la littérature universelle. *Adrian Marino* 80
L'esthéticien. *N. Tertulian* 83
Le journaliste. *George Ivaşco* 88
Le professeur. *Dinu Pillat* 90

Tableau chronologique 92

Rencontres avec la Roumanie

PHILIPP BONOSKY Voilà la différence.. 94
A. E. BACONSKY Eminesco en Italie... 96

Voici 25 ans mourrait NICOLAE IORGA

EUGEN STĂNESCO Nicolae Iorga, historien de la culture européenne..... 98
MIRCEA ZACIU Via Magna 104
VALERIU RÂPEANU Nicolae Iorga: *Pages choisies* 107

La vie des livres

Chroniques

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ Un poète néo-classique: Ion Pillat 109
ION CARAION La vie pour le moment 111
HORIA BRATU Réalisme et métaphore 112
GHEORGHE STROIA L'art et les arts.... 114

Notes de lecture

NINA CASSIAN Grigore Hagiu: *Les continents cachés* 116
I. D. BĂLAN Dragoş Vrânceanu: *Colonnes* 117
MATEI CĂLINESCO Tiberiu Utan: *La clé des songes* 118
Ş. CONSTANTIN Lucian Blaga: *Chronique et chant des âges* 119
VALERIU CRISTEA Vasile Rebreanu: *Le bon bourreau* 120
SORIN MOVILEANU Ion Vlasiu: *Un seul amour* 121
G. DIMISIANU D. Mico: *L'œuvre de Tudor Arghezi* 122

Vient de paraître

Camil Baltazar: *Du soleil sur la neige* (Teodor Virgolici) p. 124* Al. Jebeleanu: *Nostalgies solaires* (Ion Acsan) p. 124* Vera Lungu: *Midi sur la mer* (Mihai Drăgan) p. 124* Nicolae Tăutu: *Portrait intérieur* (Emil Manu) p. 125* *Poètes de la Pléiade* (Ştefan Crudu) p. 125* Vasile Băran: *L'Effarante disparition d'une tête tranquille* (Magda Popesco) p. 125* Saşa Pană: *Changements de garnison* (H. Zalis) p. 126* *Trois jeunes prosateurs* (Dan Zamfiresco) p. 126* Cella Serghi: *Le livre de Mirona* (M. Emilian) p. 127* Valeriu Ciobanu: *Hortensia Papadat-Bengesco* (Simion Bărbulesco) p. 127* D. Păcurariu: *Ion Ghica* (V. Fanache) p. 128

✦ Théâtre et cinéma

ANA MARIA NARTI — Je ne suis pas la Tour Eiffel 129

D. COSTIN — Dimanche à six heures 131

✦ Beaux-Arts

BARBU BREZIANU — Pallady-Matisse. *Correspondance* 133

PAUL CONSTANTIN — Carnet des Beaux-Arts: *Francisc Şirato, M. H. Maxy, Victor Roman, Enfants artistes* 141

OLGA BUŞNEAG — Jules Perahim: *Céramique* 146

IORDAN CHIMET — Ion Gr. Popovici 147

✦ Musique

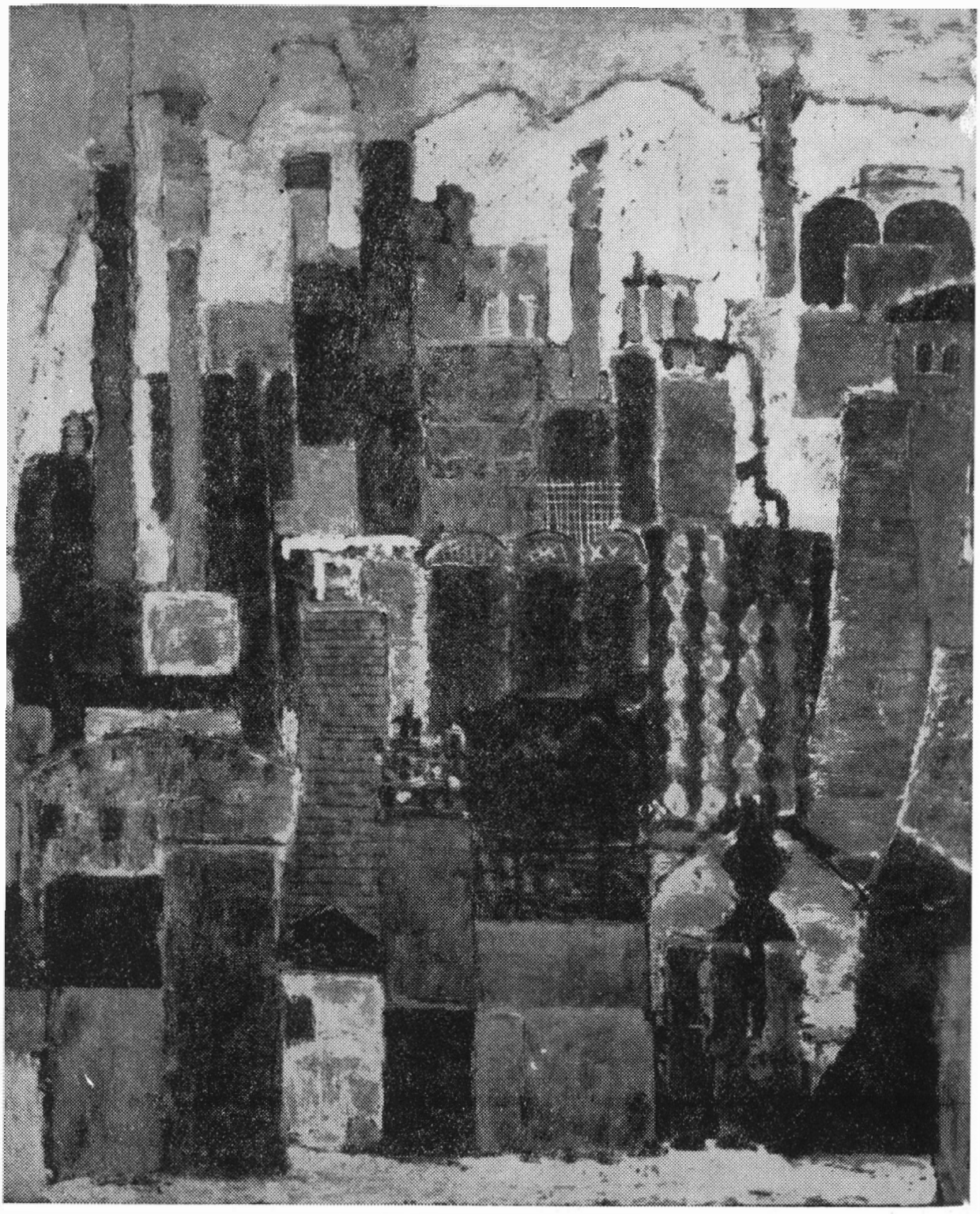
GEORGE BĂLAN — Le romantisme est-il désuet? 148

M. UNGUREANU — Premières auditions... 150

✦ Nouvelles de l'édition

✦ Nos collaborateurs

XXe ANNÉE, No 2, 1966



ION GHEORGHIU: Paysage industriel (Exposition rétrospective d'art plastique ouverte à Bucarest en mai 1968, au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, pour le 45e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain)

LE DILEMME DU ROMANCIER

par **Marin Preda**

Outre les impressions toujours profitables recueillies au cours de ces rencontres *, on y remarque souvent une diversité si poussée des points de vue, qu'il est impossible de voir se former un courant d'opinion dominant et durable. Et cela, bien qu'on dise là des choses essentielles et fondamentales sur la littérature de notre époque. Si la cause de cet aspect de nos rencontres autour de la table ronde ne résidait que dans la diversité des personnalités présentes ou dans celle de leurs idéologies, le fait ne mériterait guère, à mon sens, d'être noté. Nous en savons tous si long sur ce sujet et l'on a dit tant de vérités, qu'aborder la question par cette voie ne ferait que grossir le dossier — déjà trop volumineux — de la controverse. Un jour, à Moscou, Jean-Paul Sartre monta à la tribune pour affirmer que la culture était divisée, et que le problème essentiel était de savoir s'il était possible de l'unifier. Ilia Ehrenbourg prit la parole aussitôt après pour déclarer que le vrai problème résidait dans le fait que l'on accordait à la technique plus d'importance qu'à la culture. Un écrivain de l'Amérique Latine vint affirmer ensuite qu'à son avis le problème se posait par rapport au développement d'une culture nationale. Constantin Fédine lui succéda pour déclarer qu'une bombe allemande avait détruit le tombeau de Pouchkine, et que ce qui menaçait l'art et la culture, c'était le danger d'une nouvelle guerre. Et ainsi de suite. Il nous serait malaisé de contester ces vérités et plusieurs autres qui furent dites, plus malaisé encore de les ignorer ou de les minimiser. L'écrivain, toutefois, est d'abord un créateur, et je crois que son expérience professionnelle est souvent capable d'atteindre le fond des choses sans avoir à exposer des principes justes en eux-mêmes mais inopérants à la table de travail. Il peut exprimer dans ses livres les conflits de l'univers, mais lorsque sa

* Intervention faite en 1965 à Vienne, à la session du PEN-Club consacrée aux problèmes du roman contemporain

propre conscience est le champ de bataille d'une contradiction où il engage toute sa puissance créatrice, écrire devient soudain pour lui un problème dramatique à la solution duquel il ne lui est plus loisible de se dérober. L'une de ces contradictions a d'ailleurs été suggérée par les organisateurs de cette rencontre et se rapporte à la question de savoir si l'importance sociale de la littérature a augmenté et si le caractère particulier de la création littéraire s'en est trouvé affecté. Les graves événements qui se sont succédé au cours des 40 années écoulées rendent inutile toute démonstration tendant à prouver ou non la vérité objective de cette importance sociale de l'art. Mais le développement de la littérature au cours de la même période nous pose des problèmes, parce que cette présence dans la conscience de l'écrivain a brisé l'ancien équilibre esthétique hérité du XIXe siècle et qu'il est prouvé que la création d'œuvres durables susceptibles de captiver le lecteur exige une esthétique nouvelle, faute de quoi la responsabilité accrue de l'écrivain ne le pousserait qu'à reproduire des formes d'expression anciennes, ou à les fouler aux pieds sans en découvrir de nouvelles. L'idée que la toute-puissance et la nouveauté des faits détermineraient inévitablement de nouvelles formes d'expression sans que celles-ci constituent le principal souci de la conscience artistique de l'écrivain, a fait faillite, à mon avis, et ne vaut même pas la peine qu'on s'y arrête, bien qu'elle ait, des années durant, guidé — et qu'elle guide encore — l'activité de maints écrivains. Cependant les événements historiques et sociaux, par leurs mouvements imprévisibles et leurs changements spectaculaires, augmentent, au lieu de la diminuer, la difficulté qu'on éprouve à résoudre la contradiction entre les tâches toujours plus lourdes que l'art assume envers la société, et le caractère spécifique de l'art, expression de la conscience sociale. Puiser l'inspiration dans les événements de notre temps paraît être la solution la plus simple, mais, de nos jours ni l'histoire, ni la société ne nous offre tout bonnement un sujet unitaire, telle une chronique stendhalienne, ou une histoire d'amour comme Eugénie Grandet. Les passions de l'art sont contradictoires et accompagnées de tant de compensations ou de frustrations, que l'unité de conscience de l'homme contemporain est une aventure dans la poursuite de laquelle l'emploi des moyens en faveur desquels Romain Gary plaide dans son *Pour Sganarelle* ne suffit plus. Quant à un récit de guerre où un groupe de jeunes se sacrifie pour la patrie, impossible de l'écrire dans un style idyllique. Pourtant, des écrivains célèbres ont écrit de ces livres au sujet tragique dans un style si idyllique que nombre de lecteurs les ont ignorés.

Résoudre la contradiction entre l'accroissement des devoirs de l'écrivain envers la société et la nécessité d'adopter une esthétique nouvelle par la suppression de cette dernière exigence était donc la chose la plus aisée du monde, et on l'a pratiquée sur une large échelle. Dans le meilleur des cas, le résultat en a été l'adoption des règles du réalisme balzacien pour traiter de thèmes et de sujets puisés dans un monde secoué par de fortes convulsions sociales et entièrement différent de l'univers balzacien grouillant d'usuriers, de marquises déchues, de jeunes ambitieux et de vieilles filles. D'autres écrivains ont résolu la contradiction en suppri-

mant, comme étrangère à l'essence de l'art, l'idée de la responsabilité de l'art envers la société.

Il en résulta qu'à une époque où le fascisme menaçait tout — y compris l'art et la culture — de grands écrivains traitèrent des sujets tels que la légitimité de l'instinct sexuel de l'homme et de la femme ou d'autres du même acabit, pour en arriver à subir peu après, sans y avoir préparé leur conscience, l'agression et la défaite. Aujourd'hui les œuvres de ces écrivains sont, à juste titre, entrées dans l'oubli ou dans une longue pénombre.

Mais cela explique aussi l'intérêt — jugé par d'aucuns disproportionné — suscité par tels écrivains et telles œuvres qui n'escamotèrent ni la question de la responsabilité sociale de l'écrivain, ni celle du caractère spécifique de l'art. Kafka est, à mon sens, leur chef de file, suivi d'Italo Svevo, Thomas Mann, Faulkner, Hemingway, Camus, Léonov, Sartre, Moravia qui s'imposent nettement à la conscience contemporaine. Et je ne suis pas du tout Romain Gary quand il affirme que les problèmes de Kafka sont l'expression de sa respiration oppressée par la maladie. Selon un jugement aussi sommaire, il faudrait considérer les intuitions de Dostoïevsky quant au dédoublement de la conscience de l'homme moderne, comme les élucubrations d'un épileptique et non pas comme les découvertes d'un grand écrivain moderne. De même me paraissent sans conséquence les affirmations renouvelées d'Alain Robbe-Grillet, selon lesquelles ce qui s'impose d'abord à un écrivain, n'est ni un personnage, ni une situation ou une idée, mais une *écriture*, d'où une importance excessive accordée à la forme. Il est vrai que si l'on changeait le passé composé de *l'Etranger* de Camus, l'équilibre de cette œuvre admirable serait brisé, mais la même chose n'a soudain plus la même importance pour *la Peste* ou le *Caligula* du même auteur. Camus lui-même persifle légèrement un de ses personnages obsédé par une phrase au sujet d'une amazone parcourant sur une jument alezane les allées fleuries du Bois de Boulogne.

Accorder donc à l'art une responsabilité accrue envers la société oblige la société à renoncer, dans une mesure égale, à la relative indifférence qu'elle éprouvait jadis pour la manière dont l'écrivain exaltait ses vertus ou flétrissait ses vices. Elle est devenue soudain très attentive et très sensible à cette façon d'exprimer sa propre conscience, ce qui ne laisse pas d'entraîner des suites quant aux rapports unissant l'homme de lettres et la société et, en dernière instance, quant à la création elle-même, à sa valeur et à sa nouveauté. La société exige évidemment un art à son goût, elle veut le soumettre à ses besoins, passagers ou durables. Et, cela, dans une mesure et sous une forme inconnues dans le passé.

Et c'est pourquoi le romancier de nos jours voit ses difficultés croître au lieu de diminuer; il lui est impossible, sous peine d'avoir conscience d'une grave démission, de se dérober ou de se réfugier dans le confort des règles esthétiques du XIXe, voire du XVIIIe siècle. Un tel écrivain rejoindrait aux antipodes celui qui plaide en faveur d'un art totalement étranger à tout problème social. Parce qu'il ne serait que l'illustrateur zélé de ses mythes éphémères, et son œuvre entrerait dans les ténèbres en leur compagnie.

Tandis qu'une pléiade de poètes notoires donnait à la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres un éclat sans précédent, ION PILLAT fut sans nul doute le plus prestigieux messager du lyrisme universel sur les rives du Danube. Amoureux éperdu de la poésie qu'il cultive en Européen d'une haute spiritualité, il engageait le dialogue avec Rainer Maria Rilke ou Saint-John Perse, traduisait ou présentait au public roumain Ştefan George ou T. S. Eliot, Ivan Goll ou Juan Ramón Jiménez. Cet interprète si fin d'une telle diversité de formes eut aussi la chance de découvrir sa propre voie. Baignés des lueurs mourantes du symbolisme, les paysages et les sites roumains qu'il chante avec son tendre patriotisme crépusculaire s'entourent d'un halo d'amertume spécifiquement « pillatienne ». Connu notamment en tant que poète des traditions autochtones, suivant avec subtilité la trace des « primitifs » roumains tels Alecsandri et Bolintineanu, Ion Pillat nous a certainement offert les vers les plus élégants, éclairant parfois — mais avec une stricte pureté — les laiteuses obscurités malarméennes.

Jeune poète à la fin de la seconde guerre mondiale, MIRON RADU PARASCHIVESCO appartient à une génération qui s'efforça de briser les chaînes des formes emprisonnant le lyrisme, de détourner celui-ci du jeu gratuit des métaphores en cherchant de nouvelles sources d'émotion dans le folklore des faubourgs, dans ce monde évoqué dans les *Chansons gitanes*. A partir de cette étape colorée de sensualité et de pittoresque, il évolua, au cours de ses dernières années, vers une poésie à programme d'une large efficience sociale, sans cesser toutefois, comme pour rétablir un équilibre essentiel dans les impondérables de la forme, de cultiver une poésie pure, presque hermétique, jaillie du jeu de l'intelligence et des phénomènes affectifs.

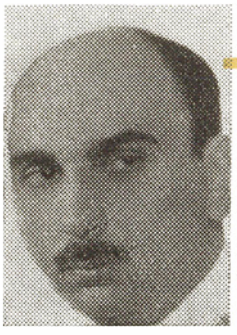
MARIN SORESCO et GRIGORE HAGIU brillent d'un vif éclat dans la constellation des jeunes poètes de nos jours. Fort différents l'un de l'autre — le premier sacrifie à l'allégorie philosophiquement pigmentée d'humour, le second chante les événements humbles ou importants des vies anonymes avec un discret sentiment du tragique — ils partagent, dans nombre de leurs vers, cette tendance qu'ont les nouveaux poètes roumains, à ne point perdre contact avec l'univers des objets, avec la matière (unique malgré son émiettement), avec les douleurs et les joies quotidiennes de l'homme moyen. Les principaux poètes de l'entre-deux-guerres orientèrent le lyrisme roumain vers une expressivité orgueilleuse, par un raffinement qui se manifestait tant par la perfection des vers, que par le jeu des formes qu'il affectait d'abolir — exercices provoqués non par l'affadissement de la sensibilité lyrique, mais par une rare richesse de phénomènes affectifs aux résonances artistiques. La jeune génération actuelle est moins esthète mais possède un lyrisme plus fonctionnel. Elle s'intéresse moins à la beauté, à la puissance d'expression de ce monde fécond en contradictions. Les métaphores des jeunes poètes se veulent immédiatement efficientes, leurs vers fussent-ils hermétiques.

Fait significatif, les poètes de langue hongroise de Roumanie appartenant à la même génération manifestent des tendances semblables. Ainsi ALADAR LÁSZLÓFFI, qui cisèle des vers amples, immédiatement accessibles et dont les métaphores non chiffrées jouent un rôle purement plastique, témoigne de la même ferveur « sacrée » devant la vie, de la même joie placide, transfigurée devant l'expansion de la fertile puissance des choses.

Ainsi peut-on expliquer sans doute la faveur dont jouissent auprès des lecteurs les plaquettes de ces nouveaux poètes, pas toujours aisées à déchiffrer, et leur rapide disparition de la devanture des librairies. Si les grands poètes de l'avant-guerre ont formé le public roumain en l'accoutumant à la poésie la plus difficile, la plus profonde, les jeunes de nos jours répondent directement au besoin de lyrisme du public actuel.

I. NEGOIŢESCO

← *VICTOR ROMAN: Paysanne*



ION PILLAT (1891—1945) naquit à Bucarest où il débuta par un volume de vers, *Rêves païens* (1912). Il collabora aux revues « Flacăra », « Cugetul românesc », « Gîndirea ». Auteur de nombreux volumes de vers (voir la chronique du présent numéro page 109), il fut aussi un essayiste distingué *(Portraits lyriques, Tradition et littérature)* et un traducteur assidu de la poésie universelle.

DANS LA VIGNE

Apre et douce, une odeur parmi les ceps s'obstine:
Noyer, pêche, muscat ont le parfum têtu...
Les bécasses ont fui les bois: que me veux-tu,
Automne, qui retiens mes pas sur ces collines ?

Le soir n'est pas tombé, mais le jour est à point.
Le soleil semble un coing d'or roux, à la chair dense.
Voici — chenille de jais — qui vers son fruit s'avance
Un train rampant sur le pont de l'Argesh, au loin.

Le bois est tout brodé de bronze. La lumière
Volète, en guêpes d'ambre, à travers les fourrés.
Un pic frappe à coups secs l'écorce d'un mûrier...
Et la voix d'un claquet lui répond, solitaire.

Le bruit meurt. Puis reprend... Et cesse. Mais le son
S'éveille — écho longtemps assoupi, qui s'étonne —
Au cœur, d'un battement funèbre et monotone,
Heurtant le souvenir comme l'oiseau le tronc.

C'EST ICI QU'AUTREFOIS...

Maison du souvenir, perron, large toiture...
L'araignée a su clore et portail et serrure.

Et depuis le vieux temps, peut-être, des haïdouks,
La cheminée a dû éteindre son tchibouk.

Les peupliers sont las de leur course éphémère.
C'est ici qu'autrefois arriva ma grand-mère.

Grand-père impatient guettait sur le perron
La berline tanguant parmi le seigle blond.

Nul train... Sautant légèrement de la berline,
La jeune fille fit danser sa crinoline.

Le soir, en contemplant les champs et leur ressac,
Grand-père sûrement lui récita « Le lac ».

Les cigognes glissaient dans le ciel, violettes...
Il lui lut « Le Sylphe », d'Eliade, jeune poète.

Elle écoutait, pensive, au regard de saphir...
Et romantiquement se tissait l'avenir.

Ils étaient là... un tintement, comme un présage,
Vibra — noces, ou mort ? — au clocher du village...

Mais eux savaient devoir durer, ensemble et forts...
Depuis longtemps déjà elle est vieille, il est mort...

Temps, chose étrange ! Les vieux portraits qu'on délaisse,
Ce sont soudain les seuls où l'on se reconnaisse.

Plus que tous les miroirs ils nous sont familiers:
Si notre corps oublie, on ne peut l'oublier...

Hier grand-mère vint. . . Je suis là pour t'attendre;
Et ce sera bientôt à ton tour de descendre.

La voiture a franchi le champ de seigle blond,
Pour s'arrêter, comme la berline, au perron.

Tes pas légers font murmurer le même sable.
Les cigognes tremblent au ciel, reconnaissables. . .

Mais, à tes yeux, je fus naïf de m'émouvoir
Aux vers du tendre Francis Jammes, dans le soir.

Et quand, le champ devenant lac aux vagues brunes,
Je citai Furtună, « Ballade de la lune »,

Tu me trouvas, pensive au regard d'améthyste,
Romantique, vraiment ! et même symboliste.

Alors. . . un tintement vibra, dans le sillage,
Le même son, peut-être, au clocher du village,

— Noces, ou mort? — un tintement comme un présage.

PRÉSENCE

Seul entre deux miroirs, collant la tête
Au verre, à l'infini je m'aperçois;
Echo multiplié, mirage froid,
Ou vérité, puisqu'un seul s'y répète.

En un reflet glacé de théorèmes
Sur une mer suspendue au néant,
Une géométrie, étrangement
S'anime ainsi, vivante, de poèmes.

O temps inverse! Abîme d'eau limpide
Se déchirant sur les brisants du cœur!
Azur et sel, ô flot intérieur
Auquel seule une larme coïncide!

Miroirs déserts, pourquoi donc me leurrer
Par ces jumeaux, de moi-même émigrés?

LORSQUE JE SERAI MORT

Lorsque je serai mort, étendez-moi
Nu dans le sillon noir de la charrue,
Chez nous, loin des cités, et déposez
Un gland de chêne dans ma paume ouverte.

Ainsi mon corps pétri d'argile et d'eau
Qui n'aura su pour l'âme être un asile
Se dissoudra, inefficace et vain,
Dans le remous de la terre accueillante.

Mais le fruit germera. Chaque saison
S'enfonceront plus fortes ses racines,
Et de moi-même un arbre jaillissant
Tendra vers le soleil ses branches neuves.

Ce que tant de poèmes n'ont su faire,
Voici qu'un seul rameau l'accomplira,
Lorsque son ombre tombera, tremblante,
Sur le repos des troupeaux à venir.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

MIRON RADU PARASCHIVESCO (né en 1911 à Zimnicea, région de Bucarest) a suivi les cours de l'Ecole des Beaux-Arts et de la Faculté de Droit de Bucarest. Il a débuté en littérature en collaborant dès 1934 aux journaux et aux revues de gauche, dont « Cuvîntul liber » et « Reporter ». Il est l'auteur de plusieurs volumes de vers: *Chansons gitanes* (1941), *Louanges* (1953), *La déclaration pathétique* (choix de poèmes, 1935—1948, 1960), *Le vers libre* (1965); de quelques volumes en prose: *Pain, terre et paysans* (1943—reportages) et *Foire à Rtureni* (nouvelles, 1964), ainsi que de traductions très appréciées de Pouchkine, Nékrasov, Mickiewicz, Ungaretti etc. Miron Radu Paraschivesco est lauréat du Prix d'Etat.

LA BALLADE DES MALCHANCEUX

(PROJET)

A la mémoire du poète Al. Tudor-Miu

Si vous allez de Mizil jusqu'en Arizona,
Du « tendre rêve de la Floride et des Antilles »
jusqu'au pays des Samoèdes et à l'île des Pingouins,
jusqu'à l'Antarctide faite de féeriques blockhaus
et de transparents gratte-ciel de glace,
Des archipels volcano-atomiques du Japon,
dont on assure pourtant qu'ils baignent dans les eaux
du Pacifique Océan,
Si vous allez jusqu'aux collines lourdes de grappes
de raisins brillants comme des gouttes de sang,
Du Rhin et de la Bourgogne, de Malaga et de la Champagne,

Si vous parcourez le globe avec les moyens de plus
en plus perfectionnés de la technique moderne,
Avec des avions supersoniques ou des voitures aérodynamiques,
Avec des limousines bourdonnant comme une douce brise et dévorant
de leur museau de baleine, cent
vingt kilomètres à l'heure, ainsi qu'elles le feraient
d'une simple sauterelle,
Si vous voyagez sur des chameaux indolents, sur de
paisibles mulets tels ceux qui transportèrent Jésus,
Ou sur des éléphants à la peau parcheminée comme l'écorce d'arbres
séculaires, ainsi que voyagea Pyrrhus dans l'antiquité
et voyagent de nos jours encore les maharadjahs,

Que vous vous contentiez de voyager avec le métro
moscovite, le trolleybus londonien, les trains
aériens new-yorkais, ou les nombreux tramways
bucarestois,

Ou bien si, réfractaires à toute technique, tels de
modernes Jean-Jacques,
Vous vous contentez d'aller à cheval comme les habitants
des Andes du Chili,
Ou en diligence, ou à pied comme les alpinistes, ou
en chariot à bœufs, comme les paysans indiens ou
ceux des peintures,

Ou tirés en pousse-pousse par des hommes comme vous-mêmes,
Si vous allez des forêts vierges du Brésil,
des lianes tropicales de l'Afrique Centrale, jusqu'au
désert de Gobi ou jusqu'aux roehers en étages du
Popocatepeptl,

Certes il vous arrivera dans un tel voyage
de ne pas trouver tout à fait ni sur-le-champ ce que vous
auriez désiré:
de ne pas trouver
ici le calme complet,
ailleurs le tintamarre auquel vous vous attendiez,
ailleurs le froid ou la chaleur
ailleurs encore de ne pas trouver assez d'eau ou de feu,
ailleurs du pain, des tomates ou des bananes,
ailleurs les jolies femmes que vous convoitez,
ailleurs l'embauche après laquelle vous soupirez,
ailleurs le rêve avec lequel vous vous êtes mis
en route,
Il arrive dans de tels voyages
Qu'on ne trouve pas tout ce qu'on avait imaginé au départ
Ou que l'on trouve tout à fait autre chose.

Mais ce que vous rencontrerez n'importe quand, n'importe où,
A tout instant,
A toute heure du jour et de la nuit,
C'est la présence en tout lieu, permanente, inéluctable,

Comme la lumière du soleil le jour, l'obscurité la nuit,
Comme l'air à toute heure du jour et de la nuit,
Comme votre propre corps,

Même si (par suite d'un accident ou d'un acte d'héroïsme
involontaire sur le front),
Il vous manque un bras, un œil ou une jambe,
Vous rencontrerez partout comme sur votre propre être
concret, corporel,
Vous rencontrerez certainement, où que vous alliez sur cette
planète (même si les efforts déployés aux conférences,
comités ou sous-comités, conseils, entrevues, dans les
communiqués pour le désarmement réussissent jamais à
donner des résultats)
Nos éternelles armées.

N'importe quand, n'importe où, n'importe comment,
Sur n'importe quel méridien ou parallèle,
Vous rencontrerez immanquablement
Les Malchanceux.

Ils ne sont pas un peuple, une famille, une classe, une caste
ou une race,
Ils sont une espèce qui existe dans toutes les nations,
L'espèces des Malchanceux,
Ubiquistes et éternels, non pas de temps en temps.
Ils sont malchanceux comme d'autres sont profiteurs;
Ils sont ceux qui donnent, qui font, qui triment, qui endurent,
qui ne vivent que pour donner, pour se donner,
De tout ce qu'ils ont et de tout ce qu'ils n'ont pas,
De tout ce qu'ils n'ont pas eu, de tout ce qu'ils ont perdu,
de tout ce qui leur est resté.

De tout ce qui ne leur est pas resté, de tout ce qu'ils
n'ont jamais eu que dans une infime mesure,
Ils retranchent et partagent à nouveau
D'après le principe de la scissiparité:
De leur chair blanche, rouge, noire, bleuâtre, jaune,
desséchée, déchirée,

Ils retranchent encore et toujours un morceau
Qu'ils tendent à ceux qui passent,
à ceux qui viennent,
à ceux qui partent,
à ceux qui prennent.
Car les malchanceux font partie de ceux qui donnent.
Même alors qu'ils ne pleurent pas, et qu'ils ne se plaignent pas,
Et qu'ils passent fiers ou humbles
Anonymes ou célèbres,
Ils sont toujours, infailliblement,
A la perfection, au millimètre près,
l'Union Internationale en Permanence Active des Malchanceux
(Ou en abrégé U.I.P.A.M.),
Nul doute que c'est grâce à eux,
A leur présence ininterrompue en long et en large
de la terre,
Présence toute semblable au ciel, à l'eau, au feu et au vent,
Grâce à la présence permanente des Malchanceux,
Que notre planète vole à travers les abîmes,
Se meut, avance, tourne,
Progresse et jamais ne s'arrête.

Et il est naturel qu'il en soit ainsi du moment que cette
Planète elle-même tourne, ronde, sur son axe comme une
bille de roulette,
De même qu'il est naturel qu'il y en est qui perdent et
d'autres qui gagnent à ce jeu,
A cette roulette cosmique qui ignore
et la malchance, et la chance.

Quand au gain certain des Malchanceux, c'est la conscience
Qu'il existe au monde ces deux irréductibles espèces :
L'espèce des Malchanceux
Et celle des Profiteurs.
Car il est un héroïsme pathétique et beau
Dans cette bataille que l'on livre pour échapper
à la condition de Malchanceux
ou pour la conserver,

Afin de se choisir, comme à travers un tamis, son destin,
Ce destin qui toujours est le reste
D'une aspiration et d'une bataille
Et non, comme on l'a cru longtemps,
Un point de départ donné dès l'abord.

Et si toutes les autres
Planètes, plus petites, plus grandes ou plus hautes
Poursuivent leur voie sur leurs orbites et par leurs galaxies,
Cela tient également, sans nul doute, à la présence sur elles
des Malchanceux
Qui continuent la lutte, poursuivant avec soif
Le jeu de la cosmique roulette,
Misant leur vie sans trêve
Pour tout recommencer, sans cesse et toujours.
Tels de véritables et inlassables dieux,
Faites donc vos jeux, mes camarades !
Continuez de faire vos jeux
Contre la grande Profiteuse, Madame la Mort,
Jusqu'à ce que rien n'aille plus !

Ne craignez point de perdre:
L'Eternité ne se conquiert qu'aux dépens de l'instant
Et pour être tous victorieux
Apprenez, mes frères, à être aussi, un tantinet, Malchanceux.

Car les Malchanceux sont une espèce
Internationale et interastrale
Plus permanente et plus éternelle que
Le Soleil et la Lune, que Bouddha, Brahma, Ammon, Jéhovah ou
Allah,

Ils sont de la race dont font certainement partie
Tous les anges et prophètes visibles et invisibles,
Maïakovsky et d'autres comme lui,
Démiurges et héros, ignorant la mort,
Grâce auxquels la terre et l'univers en leur cosmique anneau
Iront de l'avant, sans cesse et toujours.

Traduit par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

Né en 1937 à Turda (région de Cluj) ALADAR LÁSZLÓFFI a fait ses études de philologie à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj. Il débute en 1954 par des vers publiés dans une revue de langue hongroise, *Utunk*. Son premier volume de poèmes, publié dans la collection Forrás (Source) aux Editions Littéraires, paraît en 1962 sous le titre *Hangok a tereken* (Voix dans l'espace). En 1965 les mêmes éditions publient un nouveau recueil de vers, *Szénhelyek* (Sur place).

LA SAISON DE LA MATURITÉ

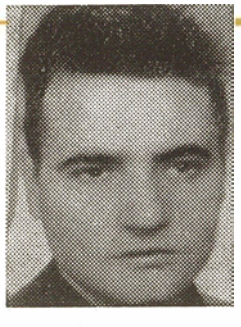
Les lumières dansent dans les prés mouillés.
A l'aube le soleil, à coups de maillet,
frappe de ses rayons le terreau embué.
Le jus de l'automne pressuré
s'écoule des plantes,
dégouline par les chemins en pente
s'amassant au fond des vallées.
De ce jus, par les jours frais,
un vin sauvagement glacial fermentera,
dont le vent long de l'hiver se soûlera,
avançant hébété et titubant.

La tige du maïs est haute et blonde,
une buée de plein-midi l'inonde,
à ses épaules s'accroche
et s'effiloche.
Pour le flagorner
elle lui a susurré
que sa longue échine
comme un arbre véritable,
jusqu'aux nuages, s'achemine.
Avec le ciel fraternisent toutes les collines.
Un de ces jours, les taupinières s'élèveront
aussi hautes que les monts.

Comme le monde pousse !
Les cieux tout près de nous descendent, bien bas,
comme des nuages en tas,

chargés de neige.
Immaculée, la terre paraîtra immense.
La lumière de l'été peu à peu décroît,
vers le rouge incandescent
des charbons ardents
du creux desquels s'envole la cendre.
Et le feu est attisé par le vent
de plus en plus mollement.
Au bord de la route, la rangée de mélèzes
se transforme en braise
brûlant jusqu'à la dernière feuille.
Et pourtant là,
sur les doigts noueux des rameaux,
s'allument, frêles, les futurs flambeaux.

Traduit par **MIRCEA E. BALABAN**



GRIGORE HAGIU est né à Tîrgu Bujor (région de Galatzi) en 1933. La revue « Gazeta literară » accueille en 1950 ses premiers vers. Après *l'Autoportrait d'août* (Collection « Luceafărul », Editions Littéraires, 1962), il publie en 1965 aux mêmes éditions un second volume de poèmes *les Continents cachés*.

DES CONTINENTS CACHÉS LE RIVAGE INSONDABLE

J'entends s'écrouler là le tout dernier chaînon
des zones infinies de l'âme impénétrable
et s'élever soudain par le pâle horizon
des continents cachés le rivage insondable,
m'emplissant jusqu'au loin de leurs vastes rumeurs
et d'une foule aussi de formes et couleurs.

Intime, le berceau de ma vie est bien là,
depuis des millénaires aspirant à paraître,
magnétiques là-haut réserves de frimas
et croisées de chemins inexplorés peut-être
par l'éclair, dégageant pourtant une énergie
que je ne soupçonnais pas, moi-même, infinie:

dans les recoins ombreux que la frondaison voile
les contours évoluent, changés fébrilement,
et dans le haut du ciel l'ovale de l'étoile
me redécouvre alors que j'étais un enfant,

le spectre vaporeux de la face incertaine
s'estompe peu à peu, puis renaît à nouveau,
désireux d'embrasser dans l'étreinte aérienne
un visage plus fin, entrevu tout là-haut;

et voici la candeur du front où la pensée
s'attarde longuement pour vivre par deux fois
et ressusciter tel que j'ai voulu d'emblée
le sens de ces remous fécondés maintes fois;

et la science enfin de vaincre en toutes chose
bien que souvent vaincu moi-même, je le sais,
toujours grimpant avec ce monde grandiose
auquel mes os à moi sont soudés à jamais;

une joie rude et forte, une joie invincible
m'emporte dans l'espace où je vogue éperdu,
et m'emplit tout entier d'un délice indicible
qui m'émeut beaucoup plus que lorsque j'ai vaincu;

et le bonheur sacré de connaître ma place
ancrée toujours plus fort dans tout ce que je fais
tandis que je brandis là-haut le feu tenace
dont j'embrasse mon siècle entier désormais;

je cherche mon visage, ému et frissonnant
et j'explore mes traits d'une main inquiète
de peur de n'effleurer que le sable glissant
secoué par mégarde, ici à l'aveuglette,
et de peur aussi que les lignes harmonieuses
ne viennent assombrir la lumière radieuse;

je brûlerai partout, surpris, émerveillé
en chaque forme, oui, que là je verrai naître
mais même dans ce cas le sursaut étonné,
la dévorante soif que j'ai de me connaître,
illumineront, ainsi que l'éclair, mon front
avec une muette et blanche obstination;

en ce lieu connu ou ignoré naguère,
ces veines que voici, desséchées si longtemps
et ces plaques aussi qu'on ne peut pas défaire,
désirant émerger mais point ne le pouvant,
dormira là, en moi, au cœur de mon rocher,
un amour ineffable, encor insoupçonné.

O toi, mon avenir, toi qui es si prochain,
toi qui peux m'arracher, porter où l'on m'appelle,
au cœur de ce noyau que trop de force étreint
il suffira vraiment d'une douce étincelle,
d'un bref éclair lancé sur mes tâches encor
pour que dans le ciel je prenne mon essor.

Traduit par A. G. BOEŞTEANU

MARIN SORESCO est né en 1936 dans le village de Bulzeşti (Olténie). Il a fait des études de philologie à l'Université de Jassy et en 1957 ses débuts à la revue « Viaţa studenţească ». Il a publié ensuite prose et vers satiriques dans la revue « Luceafărul » et en 1964, dans la collection « Luceafărul » (Editions Littéraires), un volume de parodies, *Seul parmi les poètes.* Il a publié aux mêmes éditions, en 1965, un volume de *Poèmes.*

SHAKESPEARE

Shakespeare, en sept jours, fit le monde.

Le premier jour il fit les cieux, les monts.
Les abîmes profonds
Des âmes; le second jour, il créa la terre,
Les mers, et les rivières, l'océan
Et tous les autres sentiments,

Dont il fit don à Othello, à Jules César,
Hamlet, Antoine, Cléopâtre, Viola
Et cætera, et cætera,
Pour qu'ils les portent désormais
Et les repassent à travers l'éternité
A leur postérité.
Ensuite, il appela d'un peu partout
Les hommes pour leur enseigner les mille goûts;
Goût du bonheur, goût de l'amour, du désespoir,
Goût de la jalousie et de la gloire.
Quand tous les goûts furent distribués,
Voilà qu'arrivent quelques attardés.
Le créateur leur caressa la tête avec bonté
Et leur dit qu'il ne leur restait plus guère
Que de se faire
Critiques littéraires
Dont le devoir est de prouver que rien n'est pire
Que l'œuvre de Shakespeare.
Le quatrième et le cinquième jour
Shakespeare les consacra au rire
Et à l'humour.
Il lâcha donc force bouffons
Clowns, pitres, histrions,
Pour amuser ces pauvres empereurs,
Princes et rois accablés de malheur.
Le sixième jour fut réservé aux questions
D'administration.
Le créateur souffla une tempête
Pour apprendre au Roi Lear comment porter
Sur sa royale tête
La couronne empaillée.
Vu qu'il restait quelques déchets
De la Genèse d'autrefois,
Il créa Richard III.
Enfin, le septième jour, grand regard circulaire
Pour s'assurer qu'il ne restait plus rien à faire.
Il aperçut, alors, la terre entière,
Qui se couvrait d'affiches. Chiche!
Se dit le créateur, après tant de corvées
Il me semble que j'ai bien mérité
D'aller voir, moi aussi, un beau spectacle, Mais...
Comme il était fourbu, claqué, à bout de feux,
Il dut partir mourir un peu.

Traduit par D. I. SUCHIANU

EUSEBIU CAMILAR

prose

Avizuha

I

On avait vu passer chez nous quantité d'armées, de toute sorte. Mais du bonhomme dont s'enquérait la jeune fille, les gens ne savaient rien.

Elle disait:

— C'était un petit vieux, il avait la barbe séparée en deux et fumait la pipe. On l'avait pris pour creuser des tranchées. J'ai fait des centaines de lieues à pied pour le chercher. C'est mon père.

— Non, on ne sait rien, répondaient les gens, les bras croisés.

Une voisine, qui écoutait un peu à l'écart, lui a dit:

— Je crois bien que quelqu'un comme tu dis a habité vis-à-vis de chez moi.

La jeune fille s'est tournée vers elle et lui a pris les mains:

— Dites-moi tout...

La voisine lui a répondu:

— Viens avec moi...

J'étais sur le pas de la porte quand la voisine est arrivée avec la fille. Le soir tombait et moi je regardais le matou qui se tenait à l'affût au sommet de la remise, pour attraper des hirondelles.

— Est-ce qu'un petit barbu, qui fumait la pipe, a habité chez vous?

— Filofim? ai-je demandé, en regardant la fille.

— Oui... a-t-elle répondu, en déposant par terre sa besace.

La voisine est partie. Le bélier bélait dans l'enclos. Au sommet de la remise, l'hirondelle trissait désespérément dans la bouche du matou.

La fille s'est assise sur la marche de la véranda. Les nôtres sont entrés par le portillon, la hache sous le bras, des billots sur l'épaule. Ils dévisagèrent la fille, tour à tour.

L'un m'a demandé:

— Qui c'est, cette pouilleuse-là?

J'ai haussé les épaules:

— J'y suis pour rien. C'est Filofim le barbu qu'elle cherche...

Les nôtres se dispersèrent dans la cour. La nuit tombait et la faim les mettait en rogne. Ils pestaient dans la remise et dans le jardin, et la fille s'était assise sur la véranda, les jambes repliées sous elle.

— Faut pas avoir peur d'eux, lui ai-je dit; Filofim a habité ici, chez nous. C'est moi qui ai sa pipe.

Tâtonnant dans le vestibule, j'ai tiré de derrière la grosse caisse la pipe à odeur de bois de cerisier et je l'ai approchée de son nez:

— Regarde. C'est la pipe à Filofim...

Les nôtres entrèrent dans la maison. L'une de mes sœurs alluma la lampe; ils tirèrent tous des chaises autour de la table, puis jetèrent leurs gilets sur la banquette. Moi, je me suis vite saisi de ma part de gaude et suis allé la couper en deux, dehors, près de la porte. Prenant bien soin de ne pas donner à la fille la part la plus grande, je mis l'autre dans son giron. Après quoi j'arrachai du carré de légumes deux gros oignons. Je lui en tendis un en passant et rentrai dans la maison. Mon frère aîné parlait avec les autres, en faisant de grands signes de croix. Il prit son gilet et dit:

— Voyons voir ce qu'elle veut, cette pouilleuse...

La fille jeta des regards apeurés dans tous les recoins de la maison. Elle avait laissé sa besace dehors. Mon frère aîné la poussa par derrière et elle franchit le seuil.

Ceux qui ne s'étaient pas encore levés de table la regardaient, en pétrissant la gaude entre leurs paumes.

Elle était née quelque part, du côté des montagnes, près d'une rivière au cours rapide. Quand on avait envoyé son père à la guerre, elle l'avait suivi, un bon bout de chemin. Puis elle avait perdu sa trace, quelque part, dans un grand bourg. Et à présent elle battait les routes, vers l'est, à sa recherche.

Ce soir-là, la fille a beaucoup pleuré, jusqu'au moment où l'un de nous lui a dit:

— Ne pleurniche plus comme ça. Ton père a habité ici, chez nous. Il est mort et ils l'ont enterré là-bas, sur la colline...

La fille s'est endormie sur la banquette. Les nôtres lui ont crié à l'oreille:

— Hé... Debout ! Va dehors, sur la véranda.

Et comme elle ne se réveillait pas, ils l'ont prise par les bras et l'ont mise debout. Elle a ouvert les yeux, puis elle est sortie. Elle s'est étendue sur la véranda et s'est endormie, sa besace sous sa tête.

Et l'étrangère s'est installée chez nous. Pendant le jour, elle se cachait derrière la clôture pour peigner sa longue chevelure noire.

Mes sœurs s'approchaient sur la pointe des pieds et, tendant le cou, la lorgnaient un instant, après quoi elles s'esclaffaient bruyamment, ameutant les chiens des voisins. Elles ramassaient des mottes de terre et l'apostrophaient:

— Pouilleuse...

L'étrangère bondissait par-dessus la clôture et décampait, en jetant derrière elle des regards apeurés.

Une fois, je l'ai surprise au fond du jardin, sur la pointe des pieds, en train de ronger une tige de maïs toute crue, qu'elle étreignait de ses deux mains.

Je lui ai crié: « Hé, la belette »...

Elle a décampé dans le bois et n'a plus osé revenir jusqu'au soir.

Le jour où elle a rapporté de la terre glaise qu'elle avait enlevée à la racine du pommier pour en enduire la véranda, il n'y avait personne à la maison. Le soir, quand on est tous rentrés, l'étrangère se tenait sur le seuil, les mains dans son giron, les yeux baissés.

Pendant la nuit, mes sœurs ont raclé à la bêche la terre dont elle avait enduit la véranda.

Un jour, elle nous a dit:

— Emmenez-moi avec vous aux champs...

Les nôtres lui ont fermé la porte au nez, en lui enjoignant:

— Ferme-la, et qu'on ne t'entende plus...

Elle restait à la maison et bavardait avec les poules. Quelquefois, elle pleurnichait sur le pas de la porte, surtout quand sonnaient les cloches. Les voisines apparaissaient alors à la clôture.

Dès qu'elle les voyait, la fille s'arrêtait de geindre et s'enfonçait dans le champ de maïs en se cachant les yeux.

Des mendiants venaient souvent, avec leurs accordéons. Ils arrêtaient les charrettes de porte en porte et se mettaient à jouer en implorant la charité. L'étrangère s'approchait de la clôture et les regardait. Elle allait prendre un seau à l'étable et donnait à boire à leurs chevaux. Elle disait:

— De la farine, je n'en ai pas, j'suis pas chez moi ici...

La charrette d'un mendiant aveugle était conduite par une fillette, qui tirait le cheval par le licou, et s'arrêtait de porte en porte, tandis que son père jouait de l'accordéon. Un jour l'étrangère a enlevé son fichu rouge et en a enveloppé la tête de la fillette de l'aveugle. Après quoi, plongeant le bras dans le sac déposé derrière la porte, elle en a tiré une écuelle de farine qu'elle a déversée dans la besace du mendiant.

Le soir, les nôtres ont découvert des traces de farine près du sac. L'un d'eux a arraché une branche à la haie et s'est approché d'elle, en lui disant:

— Tends les mains...

Elle n'a pas poussé un cri sous les coups. Les autres se sont amenés sur le seuil:

— Tu nous a volé notre farine, espèce de chienne !...

Franchissant la haie, par l'échalier, elle a couru dans le jardin en pleurant. Elle est allée au pommier, a dénoué sa ceinture et l'a attachée à une branche. Elle était juste en train de passer son cou dans le nœud quand je suis arrivé. J'ai crié du plus fort que j'ai pu:

— Au secours ! Elle se pend...

Mes frères et mes sœurs se sont mis à courir à travers le champ. L'un d'eux a coupé la ceinture. Après quoi ils l'ont tous ramenée à la maison, en la soutenant par les aisselles. Ils l'ont fait asseoir sur la banquette et sont restés autour d'elle jusque très tard, sans dire un mot.

Elle haletait, les poings serrés dans son giron.

Des oiseaux jaunes, échappés au feu qui brûlait dans l'âtre, dansaient sur les murs. Une odeur de gaude brûlée emplissait la maison. Une vache mugissait, quelque part chez les voisins.

Ce soir-là, mes sœurs lui ont fait place à côté d'elles, dans le lit.

Une nuit, mon frère aîné, qui dormait dans la crèche, à l'étable, est entré doucement dans la maison et s'est approché du coin où couchait la fille.

Mes sœurs se sont réveillées. Voyant un homme dans le noir, elles ont demandé:

— Qui est là?...

Lui est vite sorti, en claquant la porte. Mes sœurs se sont précipitées à la fenêtre et l'ont vu entrer dans l'étable, au clair de lune.

L'étrangère s'est réveillée et, bondissant sur ses jambes, s'est vite collée contre le mur. Mes sœurs lui ont dit:

— Tu dors comme une marmotte! Un homme est venu par ici...

Elle, dans le noir, regardait ses pieds nus. Elle est restée comme ça jusqu'au point du jour, le dos collé au mur.

Le ruisseau qui coule dans le jardin est limpide pendant l'été, et on s'y enfonce jusqu'aux hanches. Les roseaux joignent leurs tendres tiges au-dessus de son onde. Le lendemain, l'étrangère est allée dans le petit bois. Elle s'est déshabillée et est entrée dans l'eau. Moi je la guettais à travers les lianes vertes et je me suis traîné à quatre pattes sous les buissons. J'ai tendu la main pour lui pincer le sein. Elle a poussé un cri et mon frère aîné est arrivé en courant. Il m'a pris par le cou et m'a bourré de coups de poing. Je suis sorti du bois et j'ai prêté l'oreille en me cachant à la lisière du champ. J'entendais mon frère aîné qui jurait et la fille qui pleurait. Après quoi, le rideau des roseaux s'est ouvert et j'ai vu la fille qui courait vers moi, une morsure au visage. J'ai ramassé une pierre et quand mon frère est sorti du bois, je la lui ai lancée au front. Il a chancelé, en portant la main à sa tête et est tombé à genoux. Un filet de sang lui coulait du nez. Mes sœurs sont arrivées et l'ont emmené sur la véranda en le soutenant par les aisselles.

Il ne leur a rien dit.

Après quoi, un jour, il m'a acculé dans l'étable et a tiré un couteau de sous sa ceinture. Il m'en a appuyé la pointe sur le cœur et m'a dit:

— Si je te reprends à lui courir après, je t'écorche...

*La mort inattendue à 54 ans d'**EUSEBIU CAMILAR**, voué à une activité littéraire qui s'intensifiait sans cesse, a ému les lettres roumaines. Sous son aspect calme et contemplatif, c'était un tourmenté et un amant du passé. Son regard semblait glisser sur les choses de ce monde pour flotter librement dans des espaces indéfinis et à des époques légendaires. Il était l'écrivain des hommes de jadis épris d'histoire et plongé dans les mythes; il conversait avec leur cérémonial et leur profondeur et conférait une vie nouvelle et contemporaine à leur éclat terni. Après Sadoveanu qui exalta le récit historique jusqu'aux plus hautes cimes de la littérature roumaine, le genre connut une nouvelle fortune avec les œuvres d'Eusebiu Camilar, qui sut continuer l'héritage lyrique de Sadoveanu. Dans son œuvre, comme dans celle du maître, revivent la légende, la ballade et, il va sans dire, l'histoire, mais l'histoire revêtue des atours de la légende, et affectant la solennité des récits épiques.* l'Oiseau de feu *(1954)*, Au seuil des tempêtes *(1955)*, Récits héroïques *(1960)*, la Terre de l'aurochs *(1962) en font partie. Camilar consacra à la légende proprement dite et au conte de fées une part importante de son œuvre, soit qu'il contât* Halima *(Les mille et une nuits) dans un roumain de très haute qualité, soit qu'il reprît à sa façon la légende permanente du village, héritage des siècles défunts et qu'il en fît des aventures et des récis vraisemblables, situés dans un cadre actuel, au confluent de la littérature réaliste et du fabuleux. Les symboles satiriques du folklore se concrétisent chez lui en une riche et piquante galerie de portraits, types fondamentaux appartenant au monde des campagnes du siècle dernier* (Cœurs ardents, *1956*, le Livre des surnoms — *1957*, le Livre du sagittaire, *1957*, Nuits d'Udeşti — *1960*). *C'est la voie que l'écrivain emprunta pour aboutir à l'époque à laquelle il vécut et qu'il observa d'un œil attentif. En effet Camilar ne fut pas seulement un écrivain du passé. Ce passé, l'eût-il sublimé dans des visions contemporaines, ne le préoccupait pas au premier chef.*

Ses premiers volumes étaient d'un réaliste. Les vers de l'Appel des balances *(1937) appartiennent à la poésie sociale contemporaine et à la poésie descriptive, bucolique; quant aux tableaux de* Cordun *(1942), ils évoquent l'état arriéré et*

Puis l'automne est venu, avec ses pénibles travaux, sous la pluie fine et drue, par des chemins défoncés où les roues des chariots s'enfoncent et où les bêtes glissent. On est tous devenus sombres. On n'en finissait plus de jurer, en portant dans le grenier les fruits de la terre.

L'étrangère venait avec nous au champ et parfois, tout en portant sur ses épaules les lourdes hottes, elle se mettait à fredonner. Mais elle s'arrêtait, sitôt qu'on se mettait à la regarder, appuyés sur nos bêches.

II

Par une longue nuit d'hiver, les gars firent venir un joueur de chalumeau et s'en donnèrent à cœur joie. Ils poussaient des cris comme au fin fond de la forêt. Ils martelaient le sol de leurs bottes ou de leurs laptis, et les filles, debout sur la banquette et sur le lit, les regardaient faire, la main devant la bouche.

L'un d'eux, de petite taille, sans cesser de danser, ôta d'abord sa touloupe, puis son gilet, puis sa chemise. Resté en bottes et en pantalons, il sautillait, les poings brandis au-dessus de sa tête. Des gouttes de sueur dégoulinaient sur son corps velu. Les autres gars s'étaient amassés dans les coins, pour lui faire place.

Il avait pris sur une étagère un long coutelas, l'avait planté au milieu de la pièce et martelait le sol en sautant autour du couteau. Le joueur de chalumeau promenait son instrument d'un coin de la bouche à l'autre et, assis sur un trépied, soufflait, les yeux exorbités. Les fenêtres trépidaient et les écuelles placées sur l'armoire tombèrent une à une.

Les gars tendaient leurs poings vers le danseur, en l'exhortant:

— Vas-y Vil... Vas-y !

— Plus vite, Vil...

Vil trépignait autour du couteau et se penchait de temps à autre pour en saisir le manche entre ses dents. Et tel quel, le corps ployé en deux, il martelait le sol de ses bottes cloutées. La lumière de la lampe était divisée en deux langues jaunes, qui grandissaient et rapetissaient à tour de rôle. Les bûches qui brûlaient dans la cheminée gémissaient et quelqu'un sifflait au loin, comme en rase campagne.

L'étrangère échue parmi nous était assise sur le lit, avec les autres filles. Sa quenouille à la main, elle regardait danser Vil. A chaque fois qu'il s'approchait du lit, il tendait la main et lui pinçait les joues. Elle cachait alors sa tête derrière le dos des autres filles.

Lorsque le joueur de flûte s'arrêta, le silence se fit pendant un instant. Puis on entendit quelqu'un qui cherchait le loquet de la porte. Peu après, un homme apparut, vêtu d'une capote bleu foncé,

tragique de ces campagnes que Ion Creangă avait vu dans les Souvenirs d'enfance *de l'œil paisible d'un enfant enclin à la gaieté. Par la suite, les romans* Brume *(1948—1949), sombre chronique de la seconde guerre mondiale, et* les Fondements *(1951), suite de tableaux empruntés aux campagnes à la veille des grandes transformations sociales, nous révélèrent un écrivain susceptible, dans la même mesure, de décrire les réalités immédiates. L'époque où la synthèse des deux directions fondamentales de son œuvre — les évocations mi-légendaires, mi-historiques et les chroniques contemporaines — ont connu leurs plus grandes réussites, se situe entre 1942—1947. Les recueils de récits* Cordun *et* Avizuha *(1946) et les romans* les Troupeaux *(1946) et* la Vallée des brigands (1947) *témoignent d'une personnalité à part dans la prose contemporaine, aussi habile à manier le réalisme tragique que les visions symboliques, mythiques, toutes empreintes d'un caractère spécifiquement roumain. C'est alors que se définit ce romantisme du récit, si particulier à Camilar, le lyrisme évocateur qui accompagne ses héros et qui les place toujours dans un décor essentiellement folklorique. Ses récits deviennent de succinctes monographies des aventures reconstituées; l'auteur est toujours soucieux de remonter le cours des aventures, en quête de sources lointaines; sa fantaisie anime la géographie ambiante; tout comme dans les contes de fées, celle-ci s'incarne dans les drames ou dans les faits narrés, et confère toujours un cadre adéquat aux destinées dépeintes. L'ethnographie, la philosophie de cette géographie et de l'humanité évoquée apparaissent dans une continuelle interpénétration avec les éléments traditionnels parés par l'auteur, avec une indulgente satisfaction, de traits nouveaux et contemporains. Contemplant la nature et les hommes, ressuscitant des scènes passionnées, des luttes héroïques, ou bien enregistrant des histoires actuelles, l'auteur enveloppe toutes choses d'un lyrisme souverain. Aussi sa participation affective à tout ce qu'il écrit est-elle intense et attachante, même lorsque des civilisations et des siècles entiers le séparent des époques et des mondes dépeints.*

Mihai Gafița

au col relevé. Il avait la tête enveloppée dans une sorte de fichu. D'une main, il pressait sa capote contre sa poitrine. Lorsqu'il laissa retomber le bras, sa capote s'ouvrit, laissant voir le corps nu. Il claquait des dents et grelottait. Sa moustache, tombante, emperlée de glaçons, tremblait sous son nez. Ses joues étaient recouvertes d'une barbe noire. L'homme serra la capote sur lui et fit quelques pas dans la pièce. Les paysans stupéfaits lui firent place sur la banquette. Il essaya de dire quelque chose et eut un regard effrayé en direction de la porte.

Un soldat entra, brandissant un fouet. Il dévisagea rapidement toutes les têtes et frappa. Et de nouveau on aperçut sous la capote le corps nu de l'homme que le soldat poussait brutalement dehors.

— Les prisonniers... dirent les gars en sortant vivement et en se bousculant dans le vestibule.

Nous, on s'est précipités aux clôtures pour les voir passer. Et ils ont passé comme ça, pendant une bonne moitié de la nuit.

Ils essayaient à chaque porte de se faufiler dans la cour. Les soldats les fouettaient de leurs knouts. Ils s'affaissaient à genoux, se relevaient et se remettaient en route, plus vivement.

Celui qui était entré chez nous est resté mort à côté du pilier de la porte, jusqu'au petit jour. Alors on l'a tous transporté dans la maison et étendu sur la banquette. Son corps tout glacé commença à s'amollir sous la capote. Un bulle de sang apparut entre ses lèvres et creva. Soudain, sa poitrine se gonfla, puis s'aplatit, comme s'il avait expiré.

L'une de mes sœurs découvrit son corps et des traces bleuâtres apparurent sur sa poitrine. Une sorte d'oiseau aux ailes déployées, portant une petite croix dans son bec, était tatoué sous le cœur.

— Allumons une chandelle... a dit l'une de mes sœurs.

Une autre a sorti une chandelle de l'armoire et l'a allumée au chevet du mort. J'étais resté debout à côté de la banquette et je le regardais. L'étrangère sanglotait.

Un soldat passa la tête par la porte. Il vit le prisonnier étendu sur la banquette et nous cingla les jambes de son knout.

— Le choléra... dit-il.

Il sortit ensuite par le vestibule, en traînant les pieds. Arrivé au seuil, il siffla, puis entra de nouveau, accompagné de trois prisonniers qui prirent le mort par les bras et par les pieds, nous regardèrent sans mot dire, puis sortirent.

Le bout de chandelle grésillait sur la banquette.

Une brume épaisse, montant des forêts du midi, enveloppa la colline. Les prisonniers furent enfermés à l'autre bout du village, dans des enclos construits à la hâte.

Ils gisaient dans le neige, les uns couchés sur le dos, d'autres pelotonnés sur eux-mêmes, les genoux ramenés jusqu'au menton. Leurs orteils, bleuis et noirs, émergeaient de leurs chaussures déchirées. Quelques-uns, le menton appuyé contre la clôture des enclos, laissaient errer leurs regards quelque part au loin, par delà le village. J'eus l'impression, en m'approchant, que c'était moi qu'ils regardaient. Mais leurs yeux étaient glacés sous le calot rabattu sur leurs oreilles. J'avais un morceau de pain sous ma chemise. Je le sortis vivement et le tendis à l'un d'eux. Les yeux du prisonnier tressaillirent. Il sortit un moignon de main de la manche droite de sa capote; la manche gauche flottait vide. L'homme découvrit ses dents, comme pour sourire. Quatre autres prisonniers relevèrent le menton et tendirent leurs bras mutilés.

Les gardiens arrivèrent en toute hâte. Ils me cinglèrent les épaules, s'emparèrent du morceau de pain et le partagèrent entre eux, le mangeant le dos aux prisonniers, le col de leur capote relevé.

Des femmes emmitoufflées jusqu'aux yeux arrivaient par toutes les rues du village, avec des provisions sous leurs tabliers. Elles s'approchaient des enclos, jetant aux prisonniers des quignons de pain. Les gardiens les cinglaient de leurs knouts, les chassant au loin. Les femmes se mettaient à les engueuler:

— Espèce de brutes! Vous ne voyez pas qu'ils crèvent de faim?

Certaines, plus vigoureuses, les giflaient d'un revers de main et leur arrachaient leurs knouts. Et les femmes continuaient d'affluer par toutes les rues du village. Elles apparaissaient à présent armées de bêches, de gourdins, de fourches. Les gardiens tirèrent des coups de feu et quelques-unes s'écroulèrent dans la neige. Leurs corps s'allongèrent brusquement, les yeux tournés vers le ciel. Sur quoi, les gardiens furent pourchassés avec bêches et fourches. Ils fuyaient vers la forêt, tirant des coups de feu et criant: « Le choléra... Le choléra... » Les prisonniers s'étaient amassés auprès des clôtures des enclos. Des sourires apparaissaient sur leurs visages. Certains vomissaient, en s'arc-boutant des mains contre le sol.

Puis les prisonniers se mirent à dévaler les rues. Ils se précipitaient par groupes de trois ou quatre sur les portes et entraient dans les maisons.

Quelques-uns gisaient dans les enclos, morts, les yeux rivés au ciel. Les chiens du village hurlaient, rôdant autour d'eux. Les plus affaiblis descendaient la colline en s'appuyant contre l'épaule des femmes. L'un d'eux portait un camarade sur son dos.

Les enfants des femmes assassinées gémissaient près des enclos vides: « lève-toi, maman, lève-toi... »

Chaque maison avait ses prisonniers dormant sur les banquettes. De grands feux de bois brûlaient dans les cheminées et les hommes, gelés, tendaient vers les flammes leurs moignons de bras.

Les femmes lançaient des imprécations:

— Que l'empereur crève comme vous...

Et les enfants de renchérir:

— Plût à Dieu...

CONSTANTIN BARASCHI: la Fleur

Auteur de nombreuses œuvres remarquables, statues, bustes monumentaux et ouvrages décoratifs, professeur à l'Institut d'Art Plastique « Nicolae Grigoresco » de Bucarest, auteur d'un traité de sculpture, membre correspondant de la République Socialiste de Roumanie, Constantin Baraschi est mort au mois de mars 1966, à l'âge de 64 ans.

FRANCISC ŞIRATO: le Retour de la foire (voir p. 141) →

La nuit tomba bien vite et lorsque l'émissaire impérial fit son entrée dans le village, à cheval, les rues étaient désertes. Il sonnait du clairon à la croisée des chemins et criait:

— Pourchassez les prisonniers... Le choléra...

Des lanternes commencèrent à scintiller par les rues.

Les gens couraient en criant: « Le choléra... Le choléra... »

Certains s'enquéraient, par-dessus les clôtures:

— Qu'est-ce qu'il y a?

On leur répondait:

— Pourchassez les prisonniers... Le choléra...

De retour de la forêt, les gardiens, accompagnés de l'émissaire impérial, entraient de maison en maison. Ils en faisaient sortir les prisonniers, qu'ils entassaient dans les rues. Ils les délogeaient brutalement des lits, des fours sur lesquels ils gisaient. Les malheureux s'agrippaient des mains aux chaises.

Vers le milieu de la nuit, le convoi avait quitté le village.

III

Depuis déjà des années, les grands se battaient loin par delà les montagnes. Cette nuit-là, les derniers gars devaient partir pour l'armée Dans les demeures, sur les routes, ce n'était qu'affliction. Le joueur de chalumeau et quelques violoneux jouaient tristement dans la nuit, derrière les gars. Ceux-ci braillaient à pleins poumons et vidaient les bouteilles d'eau-de-vie, sans s'arrêter.

A l'autre bout du village, à la croisée des chemins, ils avaient allumé un grand feu, en embrasant une meule de foin. Ils voulaient danser une dernière fois avec leurs bien-aimées. Un peu à l'écart, quelques-uns chantaient avec ardeur. Se tenant par la nuque, les gars tournoyaient à un rythme endiablé, autour du feu dont les langues rouges s'élevaient jusqu'au faîte du cerisier.

Les branchages de la clôture abandonnée aux flammes crépitaient. Les étincelles, déchaînées dans un tourbillon fou, s'arrachaient les unes aux autres et se répandaient jusqu'au loin dans le champ, léchaient le sol puis s'élevaient à nouveau, toujous plus loin.

Les violoneux et le joueur de chalumeau se turent; leur fichu noué sous les yeux, les filles restèrent autour du feu dont les flammes s'affaissèrent brusquement dans la braise et la cendre. Les yeux rougis par les larmes devinaient au loin, sur la route menant à la ville, les hauts peupliers. Les clameurs des gars se faisaient toujours plus lointaines.

Des nôtres, ce fut mon frère aîné qui partit. Il ne dansait pas et n'avait pas non plus d'amourette. Il mit sa musette pleine autour du cou et enfonça son bonnet sur la tête. Debout près de la cheminée, l'étrangère le regardait faire.

Sur le pas de la porte, il nous recommanda:

— Prenez soin de ma terre. Veillez sur les moutons...

Puis il s'en fut... Dehors, il frappa à la fenêtre:

— Et donnez à manger au chien...

Moi je l'ai rattrapé près de la porte de la cour et je l'ai saisi par un pan de son manteau:

— Sois pas fâché si je t'ai jeté une pierre, l'autre fois.

Il est resté songeur, un instant, puis m'a dit:

— Va dire à l'étrangère de venir ici!

Je l'ai trouvée près du seuil. Elle s'est dirigée vers la porte de la cour, en faisant crisser la neige. J'ai entendu la porte de l'étable qui s'ouvrait puis le bruissement de la paille dans la crèche. Cloué sur place, près de l'étable, je me disais: « Ah! s'il pouvait mourir à la guerre, oui, mourir! »...

Puis mon frère est parti. Et lorsqu'il s'est mis à pousser des cris sous les sapins du pope, les collines ont retenti jusqu'à la lisière de la forêt.

Dans la maison, mes sœurs pleuraient sur la banquette; elles maudissaient la ville et l'empereur.

Cet hiver-là, personne n'a ri et personne n'a plus poussé des cris d'allégresse dans le village.

La neige s'était figée sur les clôtures.

Après le départ des prisonniers, la femme au museau de chienne est restée chez nous au village, tapie dans les recoins des maisons. On assurait qu'elle sortait la nuit, drapée de voiles noirs retombant jusqu'à terre. Elle frappait aux portes et si on lui ouvrait, elle tendait les bras et vous agrippait. Son museau allongé de chienne, sa langue brûlante vous léchait les joues. Après quoi, on tombait malade et on trépassait.

Il y en avait qui tournaient tout contre le mur, car n'importe quel objet peut descendre de sa place pour ouvrir la porte quand le choléra y cogne.

A trois maisons de chez nous, la cruche qu'on avait oubliée, le goulot en l'air, est tombée de l'étagère droit sur le loquet et a ouvert la porte juste à l'instant où la femme au museau de chienne y frappait.

Les portes furent barricadées et les fenêtres bouchées. Ceux qui ne purent pas s'enfuir ce jour-là, se cachèrent dans leurs tanières.

Les derniers à traverser le village en trombe furent les célèbres voleurs de chevaux de Poïana, avec leurs femmes devant eux, sur la selle. Les cheminées s'arrêtèrent de fumer. Sur la brune, une nuée de corneilles passa vivement dans le ciel, puis la neige se mit à tomber à gros flocons.

Le choléra se faufilait avec la nuit, se glissait sous les portes, se dissimulait dans les recoins. On prétendait qu'il se métamorphosait en mouche ou en souris, afin de pouvoir entrer chez les gens.

Un autre émissaire impérial passa par le village, donnant lecture de l'ordre: « Il est interdit à quiconque de sortir de chez soi ».

Après le départ du cavalier, le soldat de service se mit à aller et venir par le village, son fusil sous l'aisselle, épiant les cours des gens.

Un jour, il s'approcha de notre maison et regarda longuement par la fenêtre. On était juste en train de manger des amandes de noyaux autour du fourneau et on est resté pétrifiés, la main à la bouche. Puis il est venu tous les jours nous regarder par la fenêtre.

Il avait la lèvre supérieure toute écrabouillée et une barbe rousse. Chaque fois qu'il repartait, il nous menaçait du doigt. Il était fou.

Pendant le jour, on restait collés aux fenêtres, essayant de voir ce qui se passait chez les voisins. Mais toutes les cours étaient désertes. Seule la tête hirsute du voisin, vis-à-vis de chez nous, apparaissait de temps à autre, fouillant du regard notre cour. On lui faisait des signes et il découvrait ses dents, bredouillant quelque chose et portant les mains à sa tête. L'un de nous déclarait:

— Elle est entrée chez lui aussi, la chienne...

Tard dans la nuit, on regardait de l'autre côté du jardin le pope qui faisait la lecture à la fenêtre, en tournant les feuillets d'un gros livre, la tête entre ses mains, une chandelle devant lui. De temps en temps, il jetait un regard au dehors. Nous, on avait l'impression que c'était nous qu'il regardait, qu'il nous voyait en train de le guetter derrière notre fenêtre obscure. On se disait, tout effrayés: « Il nous a vus »... et on se retirait sur la pointe des pieds.

On le voyait parfois faire de grands signes de croix vers les ténèbres du dehors.

IV

Nous lisions jusqu'au chant du coq « Le Songe de la Sainte Vierge ». On écoutait des dizaines de fois tous les noms du diable qu'il y avait dans ce petit livre. Moi, on m'appelait « Belzébuth » toutes les fois que je quittais ma place. L'étrangère, on l'a baptisée « Avizuha », du nom d'une diablesse dont parlait le petit livre.

Lorsqu'elles se postaient aux fenêtres, mes sœurs s'enveloppaient la tête de fichus noirs et tournaient les icônes contre le mur. Seule l'icône de sainte Dimanche était laissée à sa place.

Une nuit, on a entendu des pas sur le toit de notre maison. On s'est vite fourrés sous la longue couverture, qu'on a tirée par-dessus nos têtes. On tremblait, serrés les uns contre les autres. Quelque chose glissait par la cheminée. L'un de nous, qui n'avait pas trouvé place sous la couverture, vit dans l'âtre un chat noir qui nous dévisageait de ses yeux ronds et qui, de là, bondit jusqu'au milieu de la pièce, puis sur le lit, à mes pieds. On a tous crié en chœur. Le chat a fui sous la banquette et on ne l'a plus quitté des yeux jusqu'au matin.

Lorsqu'il a fait jour, on a vu que c'était le matou du voisin, vis-à-vis de chez nous.

Je ne sais pas ce qui m'a pris de dire ce jour-là:

— Elle va s'amener chez nous aussi...

On était tous réunis autour de la table, en train de manger. Les autres ont jeté leurs cuillers l'un après l'autre et m'ont regardé.

— C'est toi qu'elle va venir prendre...

Et ils pointaient leurs doigts sur moi.

— Oui, toi, toi...

J'ai commencé à claquer des dents. J'ai grimpé sur le four et je me suis mis à regarder de là-haut. Des vapeurs s'élevaient de l'écuelle placée au milieu de la table.

— C'est plutôt vous tous qu'elle viendra prendre... ai-je répondu. Cette nuit... Attendez un peu, vous verrez cette nuit...

Mes frères et mes sœurs me jetèrent à la tête ce qui leur tombait sous la main, en criant:

— Belzébuth... Belzébuth...

Un filet de sang se mit à couler de mon front, sur les yeux. L'un d'eux m'avait lancé un couteau à la tête.

Avizuha se jucha sur le four et se colla contre moi, en essuyant mon sang du revers de sa manche. Personne n'a plus soufflé mot, jusqu'à la nuit tombante. Moi je regardais l'icône de sainte Dimanche et j'ai vu deux larmes qui glissaient sur son visage. J'ai dit tout haut, en tendant le bras:

— Regardez, sainte Dimanche pleure...

Les larmes glissèrent sur le mur, jusque sous la banquette. L'une de mes sœurs grimpa sur une chaise et embrassa la sainte sur les deux joues. Avizuha lisait le Songe de la Sainte Vierge et pleurait.

De son nez, les larmes tombaient sur le livre. Une rafale de vent gronda dans la cheminée. Levant les yeux, je vis par la cheminée un lambeau de ciel carré, avec une étoile scintillant en son milieu.

Avizuha s'essuyait les yeux de ses cheveux dénattés. Mes sœurs chuchotaient dans un coin, tête contre tête. De temps en temps, elles regardaient Avizuha, avec un sourire méchant. Celle-ci se préparait à se coucher.

Quand elle a grimpé sur le lit, elles lui ont dit:

— Attends... Toi tu vas dormir là...

Et elles lui désignèrent le seuil.

— Oui... oui... a dit l'une de mes sœurs. Si le choléra s'amène, c'est elle qu'il lèchera la première.

Avizuha a porté ses regards vers moi, puis vers l'icône de sainte Dimanche. Et tout en allant s'installer sur le seuil, elle disait:

— Que sainte Dimanche vous pardonne !...

Et elle se coucha sur le seuil étroit.

Je ne sais pas ce qui nous a pris, on s'est tous mis à rire, tête contre tête, sous l'icône sainte, et le soldat de service est venu frapper par trois fois à la fenêtre. En apercevant son visage on s'est arrêtés de rire, tous ensemble.

— Le choléra... a-t-il ricané en branlant sa barbe rousse.

Avizuha s'est mise à pleurer sur le seuil. L'une de mes sœurs, celle qu'on appelait « la Belle » s'est étendue sur le dos, sous l'icône. La flamme de la lampe ressemblait à une langue rouge et mobile. L'un de mes frères a pris le Songe de la Sainte Vierge et s'est mis à déambuler dans la chambre, en lisant à haute voix. Chaque fois qu'il prononçait le nom du diable, il tournait ses regards vers moi et Avizuha.

Tout à coup, il s'est arrêté de lire et je l'ai vu qui regardait vers un coin de la pièce, en l'air, entre les poutres. Puis il a vite grimpé sur le lit.

Une grosse mouche s'est détachée du recoin obscur, est descendue en bourdonnant vers la lampe, dont elle a fait plusieurs fois le tour. Puis elle a repris sa place là-haut entre les poutres. Avizuha a murmuré: « La mort »... Moi je lui ai chuchoté:

— Tais-toi... n'aie pas peur...

Et je me suis blotti auprès des autres, sous la couverture. La mouche s'est de nouveau détachée de son coin et a fait le tour de la pièce en bourdonnant. Chaque fois qu'elle passait au-dessus de nous, nous tirions vite la couverture sur nos têtes. Seule la Belle restait le visage découvert. C'est en vain qu'on lui disait:

— Couvre-toi...

La mouche bourdonnait à présent au-dessus de nos visages. Ses ailes se cognaient à la couverture et alors elle bourdonnait plus fort. La Belle n'a même pas tressailli quand elle s'est posée sur son front...

Quand on s'est découverts, on a vu que ses dents claquaient et la mouche ne s'entendait plus du tout.

Au matin, on a tous sauté du lit, au chant du coq. Seule la Belle n'a pas quitté sa couche...

Elle a commencé à vomir et l'un de nous est allé mettre un baquet auprès de son lit. Elle était là, à genoux, et se tenait le ventre de ses deux mains.

Quand elle s'essuyait la bouche du dos de la main, de grosses larmes coulaient de ses yeux à fleur de tête. Ses longs cheveux retombaient jusqu'au rebord du baquet.

— Le choléra !... avons-nous dit, en lui tournant le dos et en grimpant bien vite sur le four.

La Belle s'est retournée lentement, en s'agrippant au lit. Ses jambes jaunes étaient toutes tremblantes. Elle s'est agenouillée à côté du seau d'eau et a bu avidement. Lorsqu'elle est retombée sur le flanc, toute l'eau qu'elle avait ingurgitée a rejailli de sa bouche.

Elle pressait son ventre de ses poings. De temps à autre elle cherchait ses cheveux qui avaient subitement blanchi. Lorsqu'elle s'étendait, ses jambes paraissaient plus longues encore et pendaient à l'extrémité du lit, avec leurs ongles violets, ronds comme des sous. Nous, du haut du four, on la regardait qui souffrait. De temps en temps, elle nous faisait signe d'approcher. On faisait mine de ne pas la voir.

Une fois, elle a dit, en gémissant:

— Belzébuth... et elle a levé les yeux vers moi.

J'ai vite caché ma tête derrière le rebord du four. Cette même nuit, Avizuha a tendu les bras le long du four et m'a saisi par les jambes. Je l'ai vue, blanche comme un linge, échevelée. La lampe fumait. Je suis descendu et, la tête sur mon épaule, elle est allée ainsi jusqu'à sa couche, sur le pas de la porte. Elle me disait tout bas, à l'oreille:

— Une femme est passée, avec une faux.

Elle s'est étendue, en étreignant ma main.

— Reste avec moi, laisse-les...

Et elle a longuement regardé les autres, qui ronflaient sur le four.

Je lui disais:

— J'ai peur, Avizuha...

Elle m'a étreint dans ses bras et serré contre elle. Là-haut, le toit craquait sous la morsure du froid.

V

Les pierres et les briques du four s'étaient refroidies. Mes frères et mes sœurs, enveloppés dans leurs nippes de nuit, descendirent du lit, décidés à sortir notre sœur malade sur la véranda. La Belle, le visage caché dans ses cheveux, gémissait:

— Mon Dieu ... Mon Dieu...

Et un son fêlé s'échappait de sa bouche grande ouverte.

— Qu'elle aille sur la véranda...

— Oui, sur la véranda... Qu'elle nous cède sa place dans le lit...

— Sur la véranda... Sur la véranda...

Lorsque le moine a ouvert la porte, le corps de la Belle a glissé, du seuil du vestibule jusqu'à ses pieds.

Mes frères et mes sœurs réinstallèrent la malade sur sa couche. Puis ils tombèrent à genoux. De l'orient, la lueur rouge d'un nuage entrait par la fenêtre. Le moine lisait des passages lourds de sens dans le Livre de l'Apocalypse. Nos lèvres murmuraient:

— Pardonnez-nous, Seigneur, pardonnez-nous...

Sa voix tremblait. De ses yeux, les larmes glissaient le long de sa barbe et de sa robe noire, ouverte sur la poitrine.

— Les cavaliers arrivent... disait-il. Tremblez... Ils passent par les airs et au-dessus de vos maisons... Tenez-vous prêts...

Il s'interrompait de temps en temps et prêtait l'oreille, en serrant les paupières, comme s'il avait entendu arriver les cavaliers.

— Pardonne-nous, implorions-nous, en tendant les mains vers sa poitrine.

La Belle gémissait, étouffée par la toux. Le moine s'approcha du lit:

— Grand est le pouvoir de Dieu... il a tiré de l'eau des roches... Il a ressuscité Lazare...

Dans le vestibule, alors qu'il s'apprêtait à sortir, nous l'avons supplié, tous réunis derrière lui:

— Prends-nous avec toi... Pourquoi que tu ne nous prends pas avec toi?

— Fuyez dans les bois... dans les montagnes... Les cavaliers arrivent...

Sur le seuil, il se tut, les yeux levés vers le ciel rouge.

— Fuyez, tant qu'il en est encore temps...

— C'est ça, fuyons... fuyons... dirent mes frères et mes sœurs.

Ils amassèrent à la hâte, dans le traîneau qu'ils avaient amené devant la porte, les couvertures, les écuelles et le chaudron. Ils endossèrent précipitamment leurs touloupes et franchirent la porte de la cour, derrière le traîneau.

Avizuha courait avec eux. L'un d'eux lui dit:

— Ne viens pas avec nous. Reste ici, pour que le choléra te lèche...

— Et que les cavaliers te foulent aux pieds... ajouta un autre.

A moi il me dit, en me prenant par les mains:

— Toi, viens avec nous... Tu es des nôtres...

Je me suis arraché à son étreinte et j'ai crié de derrière la porte:

— Chiens que vous êtes... Vous avez abandonné la Belle, malade... Que la malédiction de notre mère tombe sur vos têtes !

J'ai trouvé la Belle dans le vestibule, le visage contre terre, la bouche plantée dans le seuil en bois. Le vent soulevait ses longs cheveux épars sur le sol. Elle était tombée les bras tendus. Ainsi est morte notre sœur, appelée la Belle.

...Alors, pour la première fois, j'ai poussé une longue clameur, d'une voix d'homme. Pour la première fois, j'ai dit à Avizuha:

— Tu vas être ma femme... Je connais une cabane, là-bas, dans la forêt...

Je lui ai mordu l'épaule et j'ai poussé un long sifflement, les doigts entre mes lèvres, tourné vers les collines.

Deux hommes portant un cercueil sur leurs épaules montaient la colline, en direction du cimetière. Et j'eus l'impression que la Belle remuait une jambe.

VI

La tête me tournait, tandis que je tenais Avizuha par les mains:

— Allons, viens. . .

— Non, le bon Dieu nous punira, Belzébuth... disait Avizuha, en se défendant.

— Dans la crèche...

Avizuha s'est arrachée à moi et je suis resté là, son fichu entre mes mains. Echevelée, elle courait vers le fond du jardin.

Mes frères avaient oublié une hache, plantée dans un billot. Je l'ai empoignée et je me suis mis à courir après Avizuha, la hache brandie au-dessus de ma tête. Quelqu'un criait en moi: « Dans la crèche... dans la crèche »...

Avizuha avait traversé le ruisseau et grimpait le coteau, dans le grand verger. Soudain, elle me désigna quelque chose, le bras tendu:

— Regarde, là...

C'était le gardien, gisant dans la neige, les mains agrippées à son fusil. Le sang, glacé autour de sa tête, ressemblait à un voile rouge.

Une meute de chiens se déchirait dans le verger.

Avizuha redescendit le coteau en disant:

— Laisse-moi tranquille... Le mort nous voit...

VII

Dans la cour, un cheval sellé, attaché à la clôture, hennissait. Vil, habillé en soldat, se tenait sur le seuil, les pistolets à ses hanches.

Il alla au-devant d'Avizuha:

— Avizuha, j'ai décampé. Les grands n'ont qu'à se battre entre eux...

Il la prit dans ses bras, du haut de l'échalier, la hissa devant lui, sur son cheval, et franchit la porte, au galop. Moi je me tenais sous l'auvent, le fusil du gardien à la main. J'avais peur des pistolets de Vil. Du seuil de la porte, j'ai tiré un coup de feu le long de la route. La balle siffla entre les maisons désertes.

Le cavalier avait passé le carrefour. La meute de chiens bondissait par-dessus les clôtures, en aboyant. Je courais par le village, le long de la rue qui menait à la forêt, entre les maisons aux portes grandes ouvertes, aux fenêtres glacées.

Un homme en chemise blanche, nu-pieds et tête nue sortit précipitamment d'une cour. Il me regarda et sauta la clôture, passant chez le voisin.

Sur une véranda, un vieillard façonnait à la hache une croix, grande et épaisse. Les gens passaient deux par deux à la croisée des chemins, ployant sous le poids des cercueils qu'ils portaient sur leurs épaules. Tapie derrière la margelle d'un puits, une femme se lamentait: « Elle les a léchés... Elle les a léchés... Ah ! Mon Dieu, écrasez donc cette chienne !... » Le moine descendait la colline, pareil à un oiseau noir.

Une longue file de traîneaux était arrêtée au sommet. Des gens, amassés en groupes, tendaient le bras en direction du village. Lorsque je me suis approché, ils se taisaient, sous le ciel noyé dans le couchant.

C'étaient des vieillards de la montagne qui, comme tous les hivers, descendaient vers nos villages, en quête de maïs.

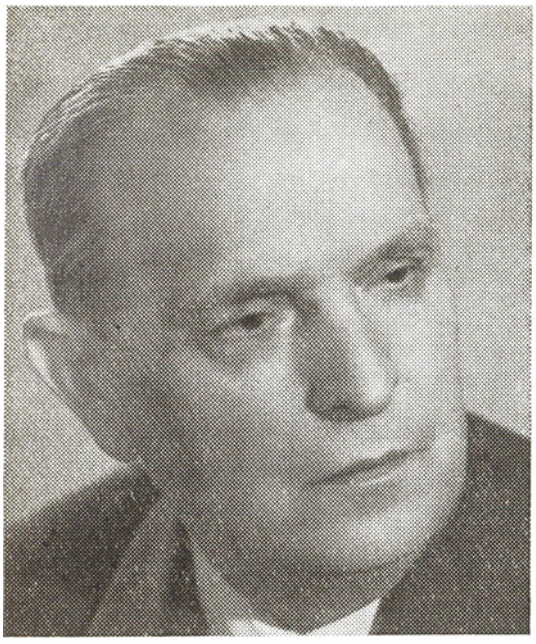
— Le choléra... ai-je répondu, quand ils m'ont demandé pourquoi on ne voyait pas fumer les cheminées.

La nuit descendait des forêts, sombre et menaçante. Les voyageurs avaient aperçu entre les rouvres un cavalier portant une femme en selle.

La neige commença à fondre. Les glaçons fottaient sur les rivières. Les agneaux bêlaient dans les enclos. Les fleurs émergeaient au bord du ruisseau, tels des jaunets. La femme au museau de chienne avait quitté le village.

On entendait de nouveau, à présent, parmi les lamentations pour les morts, des clameurs et le chant des chalumeaux. Le village, avec ses oies et ses vaches, regardait le soleil, cacardant et bramant.

Beaucoup de maisons, il est vrai, restaient désertes, mais le soleil, oui, le soleil, éclairait à présent toutes choses.



ION PÀS

Livre des temps révolus

(Fragments)

[GRAND-PÈRE]

1

Le vieux était de haute taille. Vigoureux, il se tenait encore assez droit, avait des yeux verts, une moustache et des sourcils blancs, touffus et longs. Il avait été un beau gars en son temps. A présent encore, il n'était pas mal du tout. Il avait enterré sa femme très tôt, lui rongeant les sangs par ses ripailles sans fin dans les cabarets et ses amourettes, la tuant à petit feu par ses façons de tyran. « Un homme n'est réellement un homme que si la femme se soumet à lui comme une esclave; elle doit se tuer à la besogne et ne pas lui casser les oreilles s'il rentre ivre au petit jour, ne pas broncher s'il l'injurie ou même s'il lui allonge une claque de temps à autre. S'il ne lui laisse pas d'argent pour les marmots et pour elle, qu'elle n'aille pas lui rappeler qu'il a dépensé en une nuit le gain de toute une semaine à faire la noce en galante compagnie ». Et surtout qu'elle ne s'aventure pas à lui faire le moindre reproche pour ses aventures avec les femmes des autres et les filles de joie.

Il avait, dirions-nous aujourd'hui, des principes de tyran en tant qu'époux et père. Ses enfants, alors même qu'ils étaient devenus de solides gars, étaient tenus de lui baiser la main et de ne pas broncher lorsqu'il les abreuvait d'injures. Il avait même continué à les gifler jusqu'au jour où l'un de ses fils l'avait empoigné à lui rompre les os et lui avait déboîté le bras.

L'aventure lui avait porté un rude coup. Il avait bu trois jours et trois nuits de suite, hurlant qu'il allait éventrer toute sa progéniture, étrangler sa femme, se mettre lui-même la corde au cou; après quoi il s'était acheminé avec ses violoneux et sa gourde de vin vers la maison du pope, auquel il avait demandé d'ouvrir son bréviaire et d'y lire une terrible imprécation à l'adresse de ses rejetons et surtout du gars qui l'avait affronté. Là-dessus, soulagé, il avait vidé, en compagnie du révérend père, toute la gourde, en demandant aux violoneux de jouer et de leur chanter des chansons à boire.

Par la suite, il ne s'en était plus pris à ses fils. Plus tard, il ne leur avait même plus gardé rancune. Il les aimait. Il ne leur avait pas gardé rancune même lorsqu'ils n'avaient plus voulu travailler sous sa coupe, endurer ses injures et fermer les yeux à l'heure des comptes, le samedi soir. C'était toujours le vieux qui se taillait la part du lion, sous le prétexte qu'il leur avait donné le jour et mis la truelle à la main.

Un beau jour, l'un d'eux l'avait quitté.

— Prenez quelqu'un d'autre, père. J'en ai assez de trimer pour un paltoquet.

— Paltoquet? Je m'en vais te faire voir, espèce de merdeux!

Peu de temps après, un autre lui a dit carrément:

— Chez d'autres maîtres-maçons, les manœuvres gagnent plus, père. Je fiche le camp, moi aussi.

— Va te faire foutre où tu voudras. Je reste avec Marin.

Marin était celui qui lui avait déboîté le bras et l'avait serré à lui rompre les os.

— Je m'en vais te dire deux mots, vieux, fit à son tour Marin, quelque trois mois plus tard.

— Vieux? Va dire ça à ton grand-père!

— Toi aussi, tu commences à l'être. Tu as les cheveux tout blancs, y a que tes mauvaises habitudes que tu as gardées.

— Je ne te permets pas de me juger.

— Et pourtant, ce serait pas trop tôt. Tu ferais bien de laisser tomber l'eau-de-vie, le vin, et les violoneux. Et fiche donc la paix aux femmes, ou elles te chanteront pouilles elles aussi et leurs maris te casseront la gueule. Si c'est pas honteux, à ton âge ! Tu as mis notre mère en terre !

— Moi, espèce de ballot ? C'est le Bon Dieu qui l'a pris à lui, parce qu'elle était au bout de son rouleau.

— Il l'a prise parce que tu lui avais fait la vie dure.

— T'as pas fini de me scier le dos, espèce d'effronté ? Je lui ai acheté une fosse au cimetière. Je lui ai fait faire une croix en pierre. Je lui fais dire tout le temps des requiems et donner en aumône le gâteau de blé traditionnel. Au diable sois-tu, j'en ferais autant pour toi !

— Père !

— Inutile de te rebiffer, espèce de couillon ! Ça vous est facile à vous ! Quand je me souviens de la défunte, j'ai envie de me jeter la tête contre les murs. Je me sens tout seul sans elle. Vous, un vieillard comme moi, vous vous en fichez pas mal. Vous avez votre vie à vous, vous avez commencé à faire des gosses. Et moi, vous ne me dites plus de passer chez vous que de loin en loin.

— Parce que tu rabroues nos femmes...

— Costaké et Niţă m'ont quitté. Ils sont allés se placer chez des étrangers, comme si c'étaient eux qui les avaient mis au monde, qui leur avaient appris le métier.

— Moi aussi je m'en vais te quitter. Et Stanciu a dit lui aussi qu'il allait le faire.

— Ah ! Vous êtes tous entendus ! Allez au diable, espèce de misérables, j'en trouverai bien d'autres, tas de salauds !

Il les aimait, bien qu'il ne se résignât pas à l'idée de voir s'en aller à vau-l'eau leur association. Lorsqu'il était submergé de travail, le vieux avait soin de leur en céder une partie, non sans leur faire honte de leur ingratitude. « Les enfants, c'est comme ça, puissent-ils crever à tout jamais ! » Les enfants portaient de grosses moustaches et il avaient à leur tour des rejetons auxquels le grand-père faisait don, dès le berceau, comme il l'avait fait pour ses propres gars, d'un gentil outil, tout luisant, façonné par lui. « Encore une truelle, père ? » « Oui, une truelle, pour que ça leur porte bonheur. Pour qu'ils deviennent maçons, eux aussi ». « Donne-leur donc aussi une herminette, un rabot, un marteau ». « Mon métier, il est plus beau et plus rentable ». « Ou bien donne-leur un crayon, pour qu'ils deviennent des savants, des scribes »... « Je t'en fiche ! Pour qu'ils se mettent à battre la campagne ? Des meurt-la-faim et des va-nu-pieds ? Pouah ! »

Il avait accueilli la venue au monde de chacun de ses enfants, puis de chacun de ses petits-enfants, avec joie et fierté, heureux de voir croître sa lignée. Il les attendait en festoyant au cabaret, payant la tournée aux copains et conviant même les passants. « Réjouissons-nous, mes amis ! Ma femme me fait un autre gars, mon gars me fait un autre gosse. Allez-y, levez le coude ! C'est moi qui paie ! »

2

Maintenant encore il avait bu et généreusement payé à boire, en attendant la venue au monde d'un autre petit-fils. Et comme, jusqu'à minuit, le marmot n'était pas encore apparu, il était allé se coucher de mauvaise humeur et avait réapparu le lendemain matin dans la boutique de la cabaretière, la Zimcea, alors qu'elle venait à peine d'ouvrir les volets. Il avait la gueule de bois.

— Donne-moi donc un petit verre que je me retape. Maudit soit ton pinard ! J'ai les boyaux en feu. T'es devenue gâteuse et tu vas perdre tes clients si tu leur refiles de la piquette.

La Zimcea était grassouillette, moustachue et marchait en se dandinant, comme une cane. Une verrue poilue, pareille à une araignée, ornait la droite de son menton. Il était fatal que les imprudentes opinions du vieux quant à sa marchandise et à son âge la missent en rogne. Elle se planta donc devant lui, mains aux hanches, le foudroya du regard et se mit à l'arranger de belle manière.

— De la piquette, hein ? Gâteuse, hein ? Espèce de gaga ! Ivrogne, vaurien qui toute ta vie n'as fait que me courir après !

— La ferme, femme !

— Comment que t'aurais pas les boyaux en feu si t'as vidé toute une dame-jeanne, espèce de sac à vin ?

— J'ai pas été seul, non ?

— Fous-moi le camp d'ici si ma boutique ne te plaît plus ! Va chez le Grec, chez Angheluţă, chez qui tu voudras !

— Ferme-la, espèce de moulin à paroles ! T'étais toute pareille, tiens, du temps qu'on était jeunes !

— Veux-tu bien te taire, espèce de coureur ! Toi qui t'accrochais à moi et à toutes les traînées.

— Finis donc, t'as assez braillé comme ça. Je t'ai demandé un petit verre. Ne gâte pas mon plaisir, surtout un jour comme celui-ci où j'attends...

— Il est arrivé depuis déjà deux heures, espèce de sacripant. Cette salope d'accoucheuse a passé par ici et me l'a dit.

— Hourra ! Verse-m'en tout un cruchon et donne-moi aussi un bonbon ! Je m'en vais secouer les puces à ce couillon de Marin, qui n'est pas venu me réveiller.

Bonjour ! a-t-il crié non pas à l'accouchée, livide, non pas à son gars aux traits tirés, non pas à la vieille qui, au-dessus d'une cuvette, dans un coin, rinçait des langes, mais au marmot couché dans une huche, à côté du lit.

Il était là, penché au-dessus du berceau où, emmitouflé dans ses layettes, gisait un marmot au visage bleui, aux yeux clos.

Le vieux riait doucement, les yeux embués, de larmes peut-être, à moins que ce ne fût à cause de l'eau-de-vie ingurgitée un peu plus tôt, et se balançant sur ses jambes, sans doute parce qu'il les avait trop mises à l'épreuve, la veille et au cours de la nuit.

— Il est beau, tu sais ! Il est solide ! dit-il à son gars, en s'opposant d'un geste du bras à la tentative esquissée par celui-ci, pour l'écarter.

Puis il passa doucement un doigt large et rude sur le visage, gros comme une pomme, de l'enfant qui alors fit la grimace, cligna les paupières et faillit éternuer.

— Regarde, il a ouvert les yeux, cria-t-il à son fils, passant de nouveau son doigt sur le visage du bébé et le faisant glisser sous son menton, pour le chatouiller et le faire rire. Regarde, il m'a reconnu ! Regarde donc, il rigole !

— Il te semble, père.

— Mais non, gros bête !

Le marmot avait de nouveau cligné les paupières, avait de nouveau grimacé et semblait vouloir à nouveau éternuer.

— Tire-toi de là, tu vas tomber dessus ! Et ne le touche plus ! lui cria l'accoucheuse d'une voix hargneuse, de son coin.

— Ferme-la, espèce de chipie !

D'un coup d'œil impérieux et d'un geste du bras, il arrêta une fois encore son gars qui voulait s'approcher de lui et l'écarter.

Pourtant il se vit rudement secouer, saisir par les épaules et pousser vers la porte quand l'accoucheuse cria: « Regarde voir ce qu'il lui a fourré sous ses langes ! » et que l'accouchée gémit, d'un air d'épouvante: « Qu'est-ce qu'il lui a mis dans la bouche? »

Le vieux avait vivement glissé au marmot, dans son berceau le don qui devait lui porter bonheur: la petite truelle confectionnée par lui. Et il lui avait écrasé sur les lèvres et tenté de lui fourrer dans la bouche le bonbon acheté au cabaret, pour que les jours du bambin fussent, eux aussi, doux comme le miel.

Pour lui, il n'en avait pas été ainsi.

Le vieux avait eu douze enfants. Il en avait perdu la moitié alors qu'ils étaient encore petits. Il lui en était resté six, deux filles et quatre garçons, qui devaient vivre presque autant que lui. Tous de haute taille. Et solidement charpentés. Les femmes, qui pourtant n'étaient pas laides dans leur jeunesse, ressemblaient à des gendarmes. Elles ne le cédaient en rien à leurs frères lorsqu'ils se rencontraient à

ION PAS *est né en 1895 à Bucarest. Très jeune, il débuta dans la presse démocratique par des nouvelles et des récits, réunis en un volume,* le Monde des affligés *(1912). Entre les deux guerres mondiales, il se fit remarquer par une activité intense dans la presse; il dirigea les revues de gauche « Omul liber », « Cugetul liber » et « Şantier ». Les volumes qu'il a publié en ce temps-là:* la Guerre *(préface d'Henri Barbusse, 1921),* le Chemin de la mort *(1922),* Histoire d'une jeune fille *(roman, 1927),* l'Eternel vaincu *(roman, 1930) — prennent position contre le militarisme et la guerre, pour la justice sociale. Ion Pas est l'auteur d'un roman autobiographique sur les combats du mouvement ouvrier* (les Jours de ta vie, *4 vol. 1948—1950), de romans et de nouvelles historiques* (Chaînes, *4 vol. 1950—1954,* Un jour viendra, *1954), de quelques volumes de souvenirs* (Livre sur des hommes, des contrées, des événements, *1961;* Livre sur plusieurs époques, *1963;* Livre des longs voyages, *1965*) et *d'œuvres pour les enfants* (le Journal de Nicuşor, *1923;* la Famille Kitz-Kitz, *1930). Il a aussi beaucoup traduit (Fielding, Thackeray, Dickens, Lamartine, Jules Renard, Anatole France, Dostoïevsky, Gorki, Dreiser).*

Ion Pas est président de l'Institut roumain pour les Relations culturelles avec l'étranger et vice-président de l'Union des Ecrivains.

Statuettes (3 à 4.000) ans avant notre ère) récemment découvertes dans la Dobroudja.
A propos du personnage de droite, le sculpteur Ion Jalea a écrit:

« *J'éprouve une profonde émotion à contempler cette œuvre due à un confrère qui vécut il y a 6.000 ans. L'auteur du* Penseur de Hamangia *(Hamangia est le nom de la localité, proche de Cernavodă, où cette pièce a été découverte) n'a point signé son œuvre, comme nous le faisons de nos jours. Mais elle est signée de ses paumes et je sens le morceau d'argile que cet homme a tenu dans sa main et qu'il a modelé de ses doigts.*

Cet artiste populaire fut, non pas un sculpteur, mais un modeleur, c'est-à-dire un potier. Il témoigne de l'antique tradition de la poterie dans nos parages; il détient le secret de l'art des formes dans ses doigts. D'ailleurs, considérant ce Penseur *— frère de celui de Michel-Ange et de celui de* Rodin *— on observe aisément que l'artiste populaire lui a conféré une forme architecturale inspirée, elle aussi, de la ligne des vases de terre. L'émotion vous gagne surtout quand, regardant le* Penseur de Hamangia *vous vous rendez compte, une fois de plus, de l'ancienneté de la civilisation de ces lieux.* »

M. H. MAXY: Hommage à Brancusi (voir p. 142) →

quelque fête et faisaient bombance: elles mangeaient et buvaient ferme, plaisantaient et riaient d'un gros rire, tout comme eux.

Ils s'adressaient les uns aux autres, dans l'ordre de leur l'âge, en s'appelant respectueusement «mon frère» et «ma sœur». Se souvenant de celui qui avait été leur père, ils en disaient et du mal et du bien, en versant de temps à autre une goutte de vin, de leurs verres, sur le sol, en sa mémoire, pour lui permettre d'apaiser un peu sa soif, là où il pouvait bien être, car il avait rudement aimé faire la fête. Ils s'assombrissaient en remontant plus loin dans leurs souvenirs, car ils voyaient apparaître alors, comme enveloppée dans un brouillard, l'image de leur mère, qui avait tant pâti, la pauvre. Ils la tenaient pour une martyre et prenaient soin d'allumer la veilleuse pour éclairer son chemin et son âme en l'autre monde: «Pourvu qu'elle ne tombe pas, là-bas aussi, sur le père Pascou!» Ils riaient un peu jaune lorsque l'un d'eux se permettait cette plaisanterie. Il était impossible, estimaient-ils, que les chemins de leurs feux père et mère se croisent dans le ciel, chacun ayant là-haut la place que lui avaient value ses faits et gestes et les souffrances endurées ici-bas.

— Pourtant, elle tenait à lui et le respectait. Elle prenait sa défense contre les gens et contre nous-mêmes, quand on est devenus un peu plus grands. Elle disait qu'on n'avait pas le droit de le juger; qu'elle n'avait pas ce droit elle non plus, car l'homme est le maître de la femme; et que, tant bien que mal, c'est lui qui nous avait nourris.

— Ça, c'est vrai.

— Et puis, il finissait toujours par se repentir et lui demandait pardon après l'avoir injuriée, et battue, et chassée de la maison avec nous.

— Oui, seulement, au bout de quelque temps il faisait une nouvelle bourde.

La balance penchait tout le temps, tantôt en faveur de leur père, tantôt à son détriment. Quoi qu'il en soit, ils étaient tous d'accord pour reconnaître qu'il avait été, somme toute, un brave homme. Pour lui le travail c'était le travail, et la fête, la fête. Personne ne le surpassait, d'un bout à l'autre de la semaine, pour l'adresse et le cœur à l'ouvrage. Aussi était-il connu loin à la ronde; les entrepreneurs le sollicitaient et il était relancé jusque dans son antre par les propriétaires de tous les faubourgs, voire même par les gros bonnets du centre de la ville.

Un peu partout se dressaient des maisons construites par ses gars, et par d'autres dont il avait fait, d'hommes de peine et d'hommes de rien, de bons maçons. Dans nombre de demeures on pouvait reconnaître, portant sa griffe, des poêles à deux, quatre ou six pieds, ornés de festons comme les Italiens eux-mêmes, venus dans notre pays, ne s'entendent pas à en faire. Les entrepreneurs de métier s'étonnaient de son habileté.

— Comment avez-vous donc fait, père Pascou, pour apprendre si bien le métier? A ce qu'on raconte vous vous y êtes mis assez tard, hein? C'est-y vrai que vous avez commencé par garder des moutons?

C'était vrai. Il avait été pastoureau dans son enfance et sa jeunesse, jusqu'au jour où, alors qu'il repassait les montagnes avec un troupeau qui n'était pas à lui (c'était un simple domestique), des voleurs l'avaient attaqué, battu comme plâtre, l'abandonnant sur place plus mort que vif et disparaissant avec les moutons. Il avait essuyé cette mésaventure près de Cărbunești, à proximité du Jiu. Il avait été soigné dans la région pendant quelque temps, s'était remis, avait trimé chez les uns et chez les autres jusqu'au jour où, nu-pieds, la musette accrochée à un bâton et de la mamaliga dans sa musette, il s'était mis en route pour Bucarest.

— C'est vrai, répondait-il, j'ai gardé les moutons. Et je me suis mis à apprendre le métier alors que j'allais sur mes trente ans. Au début, j'étais manœuvre. Je transportais les briques sur les échafaudages avec le bourriquet, j'éteignais la chaux dans la cuve et pendant ce temps, je volais...

— Vous voliez quoi?

— Les secrets du métier, pardi! Au bout d'un an, je suis devenu ouvrier-maçon. Au bout d'une autre année, j'étais arrivé à avoir moi aussi sous mes ordres, des ouvriers, des manœuvres et des apprentis. Quand on veut...

C'était là une formule à lui: quand on veut, on peut tout faire. Et il en avait encore une autre: notre peuple ne renâcle pas à la besogne.

— C'est vrai. Il n'a pas renâclé et nous ne renâclons pas non plus. La pauvreté ne l'a pas fait ployer, il était vigoureux comme un chêne et, comme on dit, dur comme la pierre, vif comme la flèche. A près de quatre-vingts ans, il brisait les noyaux d'olives entre ses dents.

— Tu as dit vif comme la flèche. Je dirais plutôt vif comme la poudre. Qui lui aurait marché sur le pied l'aurait payé cher.

— On est-y autrement, nous?

— Ouais, mais pas comme lui, tout de même. Il est vrai que le père Pascou non plus ne marchait pas sur les pieds des autres.

En parlant de leur père, ils ne disaient pas «père», mais «le père Pascou» comme l'avaient fait les étrangers, de son vivant.

— Il aimait la vie.

Ici, les rejetons faisaient pencher à nouveau la balance de leurs souvenirs et de leur jugement tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Oui, il l'avait aimée.

Et alors? Est-ce qu'on ne l'aime pas, nous? On est des saints peut-être? Est-ce qu'on ne s'envoie pas, de temps en temps, un verre de vin, ou deux, ou vingt?

— Lui, quand il s'y mettait, il s'en envoyait quatre-vingts.

— Oui, seulement personne ne l'a jamais vu s'endormir affalé sur la table, ou s'écrouler sur le plancher du bistrot, ou zigzaguer dans la rue. Lorsqu'il se sentait engourdi, il lampait un verre d'eau-de-vie, de la plus forte qu'il y avait, et ça lui dissipait en un tournemain les fumées de l'ivresse. D'autres, qui tentaient de faire comme lui, s'endormaient d'un sommeil de plomb. Lui, il trouvait encore la force, au petit jour, de passer chez l'une de ses belles. Si la dame était veuve, il y allait avec les violoneux sur ses talons, histoire de lui chanter d'abord une romance sous la fenêtre. Avait-elle un époux, il se faufilait comme un matou dans sa cour et n'hésitait pas non plus à sauter l'échalier. Ils avaient leurs passe-parole et leurs signaux, de sorte que la donzelle sentait quand le moment était venu de planter là son endormi de mari, pour se glisser au dehors.

— C'est ce que faisait Sultana, l'accoucheuse.

— Et la Zimcea, alors? Elle se gênait peut-être?

— Avec elle, c'était pas pareil; le père Pascou s'attardait dans la boutique jusqu'au moment où Zimcea allait se coucher et laissait sa bourgeoise le servir. Alors ses amis eux-mêmes se faisaient signe de l'œil et demandaient au vieux de payer une autre tournée, avant de vider les lieux.

— Le père Pascou — Dieu lui pardonne — a couché avec Sultana et la Zimcea jusqu'à ce qu'on soit devenus des hommes. Elles étaient plus jeunes non plus et avaient enterré leurs hommes, tout comme il avait lui-même enterré notre mère. Oui, il couchait avec toutes les deux. . .

— Et avec d'autres aussi, en même temps.

— Avec toutes les deux, et chacune avait eu vent de la chose, de sorte que, partout où elles se voyaient, elles s'engueulaient comme des harengères. Une fois, elles se sont même crêpé le chignon. Quand le vieux est mort, elles étaient devenues gâteuses, ne se traînaient plus qu'à grand-peine, n'avaient plus une dent, mais ça ne les empêchait pas, lorsqu'elles se rencontraient à l'église, de se jeter des regards pleins de fiel.

— De son vivant, le vieux était fier comme un coq quand elles se prenaient de bec à cause de lui. Seulement, lorsque ses ressorts ont commencé à flancher, les deux guêpes ne lui ont pas fait grâce, le traitant de vieux gaga et se gaussant de sa verdeur perdue. Quand il est mort, rappelez-vous ! une bonne dizaine de petites vieilles d'autres faubourgs se frottaient les yeux. Elles aussi avaient été en leur temps, ses maîtresses, mais elles avaient soin d'éviter la Zimcea et Sultana de peur que celles-ci ne leur crèvent les yeux. C'étaient elles qui pleuraient le plus fort. Et plus fort que toutes, une nièce de l'accoucheuse.

— Ce serait-y vrai que le vieux a couché avec elle aussi?

Les frères riaient aux éclats, amusés par la passion que mettaient leurs sœurs à évoquer ces souvenirs et par les grands signes de croix dont elles sillonnaient leur poitrine. Ils étaient fiers d'avoir eu un tel père, qui de ce fait s'était attiré le surnom de Pacha. Surnom qui s'étendait à eux aussi, car les gens, en parlant d'eux, disaient: le gars ou les gars de Pacha. Par ailleurs, s'il est vrai qu'ils suivaient son exemple pour les bonnes choses et qu'ils ne se refusaient pas, certains jours, un verre ou même plusieurs, ils n'avaient pas souffert de l'autre travers.

La balance de leur jugement s'était immobilisée. Elle ne pesait plus les bonnes actions, les fredaines et les fautes réelles de celui dont ils évoquaient la mémoire, lorsqu'ils se retrouvaient ensemble. Peut-être bien que les unes et les autres pesaient tout autant.

Le vieux n'avait pas tout le temps chagriné sa femme, il ne l'avait pas tout le temps fait pleurer. Certes, il l'avait laissée parfois, elle et les gosses, sans pain et sans feu. Mais non point parce que ce qu'il gagnait allait chaque fois s'évaporer dans les bistrots, dans la poche des violoneux, ou dans les fards et fanfreluches qu'il offrait à ses belles. Avec seulement deux bras, quelque vigoureux, habiles et infatigables qu'ils soient, il n'est guère possible, lorsque le métier languit de l'automne au printemps, d'amasser tout ce qu'il faut pour une maison où il y a beaucoup de bouches à nourrir. Par les longs jours de pluie, sous la neige ou quand il fait grand froid, on ne peut pas entasser les briques l'une sur l'autre, car le mortier se congèle. Le chantier reste dans l'état où l'a surpris le mauvais temps, couvert de paillassons, de sacs, et de plaques de tôle. Maçons et manœuvres, charpentiers, ferblantiers et badigeonneurs restent sans travail, faisant la causette au bistrot, bricolant à la maison sans ressentir l'aiguillon de la pauvreté tant qu'il ont encore un peu de bois dans la cour et de provisions sur la véranda ou au grenier. Cela va ainsi jusque vers l'Epiphanie, après quoi, jusqu'à l'approche de Pâques, ils tirent le diable par la queue. Ils deviennent alors de mauvaise humeur, rabrouent leur femme et les gosses, font des dettes chez les cabaretiers qui leur donnent plus volontiers de quoi boire que de la farine de maïs et du pain, s'en vont trouver, tête basse, leurs entrepreneurs pour essayer d'obtenir quelque chose sur ce que leur rapportera leur besogne, l'été suivant. Ceux-ci font les difficiles, se font prier (« Ben, faut voir comment ça ira ! »), leur donnent des acomptes au taux qui leur convient et consignent le tout sur leurs registres.

Les besoins assaillaient aussi le père Pascou, bien que l'été, il trimât comme un nègre et gagnât plus que les autres. Seulement c'était un panier percé, et même s'il ne l'avait pas été, ce n'était pas chose facile de nourrir une kyrielle de gosses, encore nombreux bien que la moitié fussent morts, à un an, à cinq ou à sept. S'il était hargneux avec les siens, ce n'était pas dû simplement au vin qui bouillait en lui et embrumait son esprit, mais aussi à la pauvreté, qui lui mettait les nerfs en boule.

Que Dieu lui pardonne, lui qui a jugé ses actions avec plus de justice peut-être que les hommes, car il connaissait mieux qu'eux sa nature. Ce n'est pas un péché de faire la bringue quand on le peut, surtout quand la vie, bien souvent, est si dure. Le pope Bradu, qui à l'autel marmonnait que ce bas-monde est une vallée des larmes, était un hypocrite et un menteur car une fois qu'il avait quitté ses

ornements sacerdotaux, il mangeait à gogo et ne le cédait en rien au père Pascou quand ils se rencontraient et se mettaient à lever le coude. Ce n'est pas pour rien qu'on l'avait baptisé le pope Carafon.

Dieu pardonne à sa créature qui inconsciemment a torturé sa femme mais a ensuite expié son péché, en la pleurant alors que personne ne le voyait ou ne l'entendait, jusqu'à ses vieux jours, tout seul, entre ses quatre murs déserts, ivre même après avoir cuvé son vin. Marieuses et concubines sans mari l'ont relancé, pour le faire convoler en secondes noces. Il les a chassées.

Il était rude avec ses enfants, les a parfois laissés le ventre creux, les a rabroués et battus, mais il les aimait à sa façon, et si l'on eût osé s'en prendre à eux, il aurait été capable d'éventrer l'imprudent. Quand ils sont venus au monde, eux et leurs enfants, il leur a donné à tous, s'ils étaient garçons, une petite truelle. Et aux garçons comme aux filles, il cherchait, au grand effroi de son entourage, à leur écraser sur les lèvres, à leur fourrer dans la bouche, une sucrerie, pour que leur existence fût pareillement douce.

Que Dieu tempère, là où il peut bien être à cette heure, sa nature pétulante ! Et s'il lui est impossible de l'asseoir parmi les sages de la terre, parmi ceux qui savent se taire, qu'il veuille bien le laisser vivre comme il a vécu ici-bas: avec des belles accrochées à son cou, du vin mousseux plein les cruches, et des violoneux à ses côtés. Qu'il le laisse en paix avec ses accès de colère et de joie, connus de tous, avec ses soucis et ses peines, connus de lui seul.

[SOUVENIRS LITTÉRAIRES]:

MIHAIL SADOVEANU

« Monsieur Mihail Sadoveanu, Fălticeni »: telle était l'adresse inscrite sur le volumineux colis, enveloppé de papier blanc et solidement ficelé, qu'un petit apprenti essayait d'introduire, en se haussant sur la pointe des pieds, par le guichet des « recommandés » du bureau de poste.

« Attention, petiot, à ne pas le salir ! » l'avait averti le chef de la typographie.

« Tu l'as sali, petit » lui dit l'employé en hochant la tête d'un air de reproche et en lui montrant l'empreinte noire des doigts sur le bord du paquet d'épreuves.

Le nom du destinataire était connu de l'employé car, le lisant de derrière ses lunettes, il hocha de nouveau la tête, cette fois d'un air approbateur, en marmottant: « Ah ! »

Il était également connu de l'apprenti en qui l'auteur avait un lecteur assidu, jour après jour et nuit après nuit, un lecteur charmé, qui ne pouvant s'acheter des livres, commettait une action on ne peut plus blâmable, puisqu'il soustrayait les feuillets un à un, dès qu'ils arrivaient à l'atelier de brochage.

Le délit étant couvert par la prescription depuis déjà pas mal de temps, je l'ai révélé une bonne dizaine d'années plus tard. Il y a trente ans et quelque, je n'ai pu résister au plaisir de dévoiler à l'éditeur Filip, directeur de la maison d'édition « Minerva », le stratagème auquel j'avais autrefois recours. Filip était petit, obèse, et fort méchant ; par ailleurs très versé dans son métier d'éditeur de livres et de journaux. Lorsque nous sommes devenus, disons, des « connaissances » et avons commencé à entretenir des relations, il s'était retiré des affaires, mais continuait à être propriétaire d'immeubles qui lui rapportaient des revenus hors de proportion avec ses nécessités, car il vivait chichement.

En écoutant ma confession, il a cligné ses paupières noyées dans la graisse, a souri d'un air mi-figue mi-raisin, comme avec le regret de ne pas avoir pu me prendre sur le fait, pour me donner la leçon que je méritais.

« Si j'avais su ça » a-t-il murmuré malgré lui, en pinçant de la bouche.

J'ai eu l'occasion de voir pour la première fois l'écrivain chéri et respecté de ma jeunesse, et plus tard de mon âge plus que mûr, à Mircești, lors du 25e anniversaire de la mort de Vasile Alecsandri. Ce poète aussi m'avait été cher. J'avais vibré dans mon enfance, en lisant, relisant, et déclamant aux fêtes de fin d'année scolaire, ses vers héroïques. Plus tard, les *Pastels* d'Alecsandri ont présenté à mes yeux ravis le tableau bucolique de la vie à la campagne, avec ses charrues et ses bœufs vigoureux, ses rondes endiablées, ses fleurs et ses concerts dans les bois.

Il est vrai que par la suite, l'expérience de la vie, la connaissance de bon nombre de ses réalités et de celles du pays avaient jeté une ombre sur cette image idyllique, mais en visitant les lieux où avait vécu et qu'avait chantés le barde, ce « prince de la poésie », je fus parcouru d'un frisson d'émoi. La nature, oui, était bien celle qu'il avait dépeinte en couleurs ravissantes. Mais où étaient les joyeux semeurs, la jeune Rodica, les ravissants costumes, les florissantes agglomérations ? Où étaient les champs aux riches récoltes ? Où étaient l'abondance et le contentement ? J'ai vu des champs en friche, des huttes et des chaumines, des êtres faméliques, vêtus de haillons, le visage marqué par la pauvreté et la tristesse. En ce jour où le village était envahi de voitures et de coupés transportant des personnages huppés, en route vers le manoir, les visages des paysans alignés au bord de la route poudreuse exprimaient aussi une certaine perplexité.

En les regardant, je les ai comparés aux personnages du roman de Sadoveanu, *Ceux des Chaumines*, à Ion Ursu, à tous les types de pauvres paysans que j'avais rencontrés dans les pages de mon auteur préféré. Oui, ils se ressemblaient. C'étaient des frères unis par leur labeur et leurs souffrances communes, des esclaves de la terre et d'un régime injuste.

Gagné par l'émotion, je me suis frayé un chemin à travers la foule et me suis fait une petite place, à proximité de l'entrée de la maison du poète, où étaient prononcés les discours qui lui étaient dédiés. Soudain, j'entendis quelqu'un dire:

— Monsieur Mihail Sadoveanu a la parole !

D'autres discours avaient été prononcés jusque-là par un ministre et d'autres messieurs en redingote noire, qui agitaient de temps en temps leurs hauts-de-forme pour s'éventer et ponctuer leur péroraison. Grand, massif, jeune, n'arborant pas de tenue officielle, l'écrivain parlait à présent, posément, simplement, avec sensibilité. Un beau discours.

Les allocutions terminées et après avoir visité hâtivement la maison et le caveau du poète, les invités remontèrent dans leurs voitures et coupés qui se mirent en branle, soulevant à nouveau la poussière du chemin raboteux qui traversait le village.

N'ayant pas de raisons de me presser, je m'attardai par les rues, à contempler le paysage. Je regardais aussi les villageois qui allaient de-ci de-là, silencieux, essuyant de leur paume la sueur et la poussière qui couvraient leur visage, par cette chaude journée d'août.

Il y avait là quelqu'un d'autre qui ne s'était pas hâté de quitter les lieux. Une petite auberge, une guinguette pourvue d'une tonnelle, se dressait au bord du chemin. Il y avait plein de monde, à l'intérieur comme dans la cour. Parmi les tables où mangeaient et buvaient des paysans, j'en aperçus une où étaient attablés des citadins. Ils se restauraient, eux aussi. Au milieu d'eux, les dominant de sa haute taille, mangeant, sans se presser, parlant posément, Mihail Sadoveanu.

De temps à autre, il promenait ses regards autour de lui, dévisageant les gens du village installés aux tables voisines. Par instants, il échangeait quelques mots avec eux. Il les interrogeait, sans doute, sur leur vie. Parfois un doux sourire éclairait son visage. D'autres fois, apprenant qu'ils avaient quelque ennui, ou qu'une injustice leur avait été faite, il devenait attentif, sérieux, grave. Il rassemblait d'autres « documents humains » pour ses futurs livres.

L'honneur de faire personnellement connaissance avec lui me fut donné près d'une quarantaine d'années plus tard, dans les circonstance des grandes transformations qu'il salua dès le premier instant et auxquelles il apporta, jusqu'à sa dernière heure, la contribution de son cœur ardent, qui toujours avait battu aux côtés du peuple.

A l'estime pour le grand écrivain dont l'œuvre pouvait se passer, dès son éclosion, d'analyses et de commentaires, car elle s'expliquait d'elle-même par son souffle généreux, sa clarté et son harmonie, j'avais joint, une dizaine d'années auparavant, mon respect pour le courage avec lequel il avait flétri le fascisme.

Alors que tant d'autres visages, d'hommes de culture soi-disant, s'étaient souillés au contact de la haine et de la corruption de ces temps qui resteront à tout jamais un triste et laid cauchemar, il avait fait, quant à lui, la preuve d'une grande fermeté d'âme et de la haute conception qu'il avait de la mission de l'artiste, tenu de répudier l'intolérance.

Ses livres étaient déchirés et brûlés, on demandait son exclusion de la conscience de la nation. On demandait presque son exclusion de la vie terrestre.

Et si, malgré tout, il put échapper au sort qui devait frapper Iorga, ce fut bien un miracle, ses ennemis étant en droit de dire — pour autant qu'il en est resté et où qu'ils se trouvent encore — qu'ils avaient tout fait pour l'abattre.

GALA GALACTION

J'ai fait la connaissance de Gala Galaction à la rédaction du journal « Socialismul » vers 1919, alors qu'il apportait là, chaque semaine, avec ses pages sa chaleureuse adhésion à la lutte de la classe ouvrière. Les silhouettes qu'il esquissait vivement demeurent, dans l'œuvre militante de cet homme qui toujours s'est situé aux côtés des offensés et des persécutés d'un régime inique, sa contribution la plus vibrante. Il a stigmatisé avec Tonitza — chacun avec les moyens de son grand talent — la sanglante répression du 13 décembre ; il a brossé le portrait le plus beau et le plus émouvant de I. C. Frimu, tombé victime de la lâche agression de la bourgeoisie ; il s'est rangé avec enthousiasme dans ces « bataillons de la plèbe prolétarienne» qui fêtaient leur jour du 1er Mai ; il s'est porté garant de ce «monde nouveau » qui un jour triomphera sur toute la terre.

Il a eu la chance de vivre sous le nouveau régime et d'en être l'un des fondateurs par son œuvre, son verbe et ses actions, jusqu'au moment où une implacable maladie l'a terrassé, le clouant sur son lit de souffrances, sept années durant.

Pendant près d'un quart de siècle, nos chemins se sont croisés en diverses circonstances, et chaque fois j'ai puisé de nouvelles forces au contact de sa générosité et de son inébranlable confiance dans les hommes et leur avenir.

L'œuvre de Galaction est de celles dont l'absence eût constitué une lacune pour notre littérature, pourtant complexe et variée. L'écrivain aurait pu se contenter de raconter des aventures gracieuses ou étranges, assuré qu'il était de voir son nom rester, même ainsi, parmi les plus marquants de notre littérature. Dans ce cas, une certaine critique n'aurait plus formulé ses réserves selon lesquelles plusieurs des œuvres de Galaction se ressentiraient des préoccupations du moraliste et du combattant social. Dans ces pages qui, sous le rapport de la recherche et de la délicatesse des nuances, se situent sur le même plan que les merveilleux récits de ce prosateur sans précédent, on n'a pas su voir

l'incomparable artisan des accouplements de mots et d'images, le créateur de personnages vivant une existence propre, et ennoblis par leurs problèmes de conscience.

De la foule de souvenirs qui me sont chers et que je garde de mon ami vénéré, j'en détacherai un, en mesure selon moi de projeter un certain jour sur son être physique et moral.

Nous nous trouvions, en des temps difficiles, un camarade d'idées et de plume et moi-même, au siège de la rédaction d'un hebdomadaire, dans les pages duquel nous voulions faire paraître un entretien avec l'écrivain, sans qu'il se doutât que ses dires, intéressants et sages, étaient destinés à voir le jour. Nous l'avons donc incité à parler, interrogé, lui ravissant plus de deux heures. Il n'a pas soupçonné, dans la candeur de son âme, nos perfides intentions. Son chapeau aux bords de toile et sa gibecière, pareille à une carnassière, l'attendaient sur le coin de la table. Il était attendu, au déjeuner, par sa fille. Quand, après avoir fouillé sous sa soutane de prêtre, il eut trouvé l'oignon aux antiques ressorts et vu l'heure indiquée par l'aiguille, il fut épouvanté. Il était en retard là où il avait été invité, et il avait aussi des remords de nous avoir retenus. Nous avons protesté hypocritement, de l'air d'absoudre notre cher et respectable interlocuteur, bien que nous eussions nous-mêmes notre péché sur la conscience.

En cette circonstance j'étais la victime de mon ami, qui avait eu cette insidieuse idée, connaissant les sentiments affectueux que le grand écrivain nourrissait à mon égard. Galaction, lui, était ma victime.

Toutes les pensées qu'il avait égrenées ce jour-là n'ont pu alors voir le jour. De fil en aiguille, nous avons passé, de souvenirs intimes et littéraires, aux manifestations de l'art dramatique. Il est peu de gens qui savent qu'il rêvait d'un théâtre pour le peuple, dans le sens désiré aussi, avec une noble mais infructueuse persévérance, au début de ce siècle, par Romain Rolland.

C'étaient des temps difficiles. L'écrivain et le combattant avait la ferme conviction qu'ils viendraient à changer. Il ne s'est jamais laissé gagner par la tristesse, la lassitude, le découragement.

CINCINAT PAVELESCO

Parmi ceux qui jouissaient d'une grande faveur auprès du public aux manifestations littéraires de la salle « Comedia » se trouvait le poète Cincinat Pavelesco, qui participait à la plupart des programmes avec ses épigrammes, conçues sur place, c'est-à-dire improvisées. C'est du moins ce qu'il soutenait, bien que la malignité de ses confrères allât jusqu'à affirmer parfois qu'elles étaient préparées d'avance, et appliquées aux circonstances. Quoi qu'il en soit, elles étaient spirituelles et suscitaient la bonne humeur de l'assistance. Pareille bonne humeur fut dispensée plus tard dans les boîtes de nuit, par la dextérité de diseurs comme Băjesco-Oardă et Alfred Pagoni qui, sur les rimes les plus extravagantes données par les consommateurs, confectionnaient aussitôt des quatrains amusants ou des romances comiques et sentimentales, ces dernières servies au piano avec un accompagnement musical, également improvisé.

Pavelesco était un homme de petite taille, rondelet, élégant: il était possesseur d'une calvitie qui à son tour servait de cible à nombre de flèches lancées dans leurs épigrammes par d'autres écrivains.

C'était le temps où vivaient Coşbuc, Vlahuţă, où Goga était tenu pour un poète de premier ordre et très populaire, où Anghel et Iosif suscitaient l'admiration générale. Aucun d'eux ne s'était vu conférer le titre de « maître ». Quand on parlait d'eux, de vive voix ou par écrit, on disait simplement « monsieur ». Le nom de Cincinat (on sentait très rarement le besoin de le compléter par celui de Pavelesco) était toujours précédé du titre, respectueux et familier à la fois, de « maître ».

Après des récitations de vers et des lectures de morceaux littéraires et de nouvelles, d'aucunes longues et ennuyeuses, les programmes de ces réunions devaient de toute évidence s'achever dans une ambiance de détente, de sorte que:

— Nous passons à présent la parole au maître Cincinat qui...

Et pendant dix à quinze minutes, le maître dispensait autour de lui la bonne humeur, récoltant pour lui-même plus d'applaudissements que ses autres confrères n'en avaient recueillis tous ensemble.

Mais il remportait aussi des succès avec d'autres productions, faites de madrigaux et de sérénades.

Vous souvenez-vous, madame?
Il était tard, c'était l'automne...

La dame répondait au poète en l'assurant qu'elle n'avait pas oublié l'heure pourpre du couchant où, sur un banc, la voix du troubadour lui avait murmuré à l'oreille des triolets. Et bien que le poète lui fût étranger, bien que les pensées de la dame, son cœur et ses rêves eussent d'autres projets, elle devait cependant, en cette nuit troublante, donner au chantre un baiser d'amante.

Il n'est pas dans notre intention, en résumant ces vers, de les minimiser, mais simplement de caractériser les conceptions de Cincinat sur la vie et l'art. Dans le monde où il vivait, avec les relations sociales qu'il avait (il était magistrat, mais un magistrat relégué dans les villes de province), il cherchait surtout à satisfaire les goûts d'une catégorie sociale qui l'agréait, voulant s'offrir l'illusion qu'elle était capable de goûter la poésie.

Quant à moi, je garde le souvenir d'un homme qui m'a accordé assez de confiance pour m'avouer entre quatre yeux, quelques heures seulement après que j'aie fait sa connaissance, les déceptions et les tristesses d'une existence portée d'un bourg désolant à l'autre, à la merci des changements de cabinet et des ministres respectifs. Depuis des années, il nourrissait le désir d'être muté à Bucarest, mais

n'avait obtenu chaque fois que de fallacieuses promesses ou essuyé des refus polis. Le « beau monde » le recevait dans ses salons, les messieurs s'égayaient en écoutant ses « improvisations », les dames soupiraient quand il leur adressait des madrigaux, mais l'opinion qui courait sur lui était qu'il n'était pas sérieux, car somme toute, on ne saurait tenir pour un homme sérieux un représentant de la justice qui écrit des épigrammes et des poésies. En dehors de ses brèves apparitions à Bucarest et de sa participation aux manifestations littéraires qui lui offraient les satisfactions dont nous avons parlé plus haut, il menait une existence médiocre, solitaire dans des villes qui à l'époque baignaient dans une atmosphère désolante, pareille à celle des poésies de Bacovia. Il avait eu pendant quelque temps un foyer, il avait été marié à une petite-fille de Victor Hugo, mais tout avait fini par un divorce.

Je garde de lui un autre souvenir. Par une soirée d'hiver enveloppée de flocons de neige cotonneux, j'avais été convié dans une famille, en cette petite ville où je me trouvais pour quelques jours. « Le maître viendra lui aussi » m'avaient dit les amphitryons, en se référant à Cincinat qui de nouveau avait été transféré dans une autre ville.

Le « maître » arriva, et la table chargée de soupières fumantes, de plateaux pleins de mets délicats, de verres sans cesse vidés et remplis, fut dominée par son entrain à lui, le plus vieux et tout à la fois le plus jeune des convives. A un moment donné, on sentit que l'atmosphère languissait.

— Maître...

Quelqu'un aurait voulu le prier de dire encore quelque chose, une épigramme, une anecdote, égrener un souvenir. Mais sa chaise était vide. Le poète avait filé discrètement, après avoir consulté sa montre, à l'anglaise. Il avait constaté qu'il était tard et ne pouvait dépasser une certaine limite.

...C'est tout aussi discrètement qu'il a quitté peu de temps après l'existence constatant que l'heure était venue pour lui de se retirer.

HENRI BARBUSSE

En 1922, j'ai réalisé, avec les possibilités très restreintes que j'avais à l'époque, de recueillir et traduire des matériaux, une anthologie assez incomplète sur la Guerre, laquelle comprenait des pages stigmatisant le fléau qui venait à peine de prendre fin, et d'autres encore, évoquant le passé ensanglanté et endeuillé de l'humanité. Ce livre au nombre restreint de feuillets comprenait des fragments accusateurs empruntés à l'œuvre de Zola et de Maupassant, flétrissant la guerre de 1870—1871, à celle d'Anatole France, de Barbusse, Romain Rolland, Charles Vildrac, H. G. Wells, Walt Whitman, Stefan Zweig, Ernst Toller, d'Andréas Latsko et d'autres encore, dénonçant la calamité de 1914—1918, dont on croyait, écrivait et disait qu'elle serait la dernière. Il y avait là aussi le témoignage combattif de certains de nos écrivains, entre autres Brătesco-Voineşti (qui devait déchoir par la suite), Camil Petresco, Vasile Savel, B. Luca, ces derniers anciens combattants.

L'ouvrage n'eut pas une grande diffusion, l'éditeur en ayant limité le tirage, ni d'écho non plus. L'intérêt spécial qu'il offrait alors et qu'il pourrait avoir aujourd'hui encore était dû à la préface d'Henri Barbusse à qui je m'étais adressé et qui me l'avait envoyée, accompagnée de paroles flatteuses à l'adresse du sollicitant inconnu.

Etant donné que quarante années se sont écoulées depuis la parution de cette « Anthologie » et que, même alors, elle est passée inaperçue, je reproduis ici, à titre de document, l'avant-propos de l'écrivain militant qui, quelques années plus tard, devait nous visiter, se convaincre par lui-même des cruelles injustices du régime de notre pays et les porter avec indignation à la connaissance du monde entier dans son livre *les Bourreaux*.

« Voici une nouvelle anthologie des écrivains de la guerre. Les pages qui suivent, et pour lesquelles le réalisateur de ce livre m'a fait l'honneur de me demander une préface, sont appelées à montrer clairement au public roumain les idées vengeresses et justes surtout, qu'a fait naître dans certains esprits le spectacle du monstrueux cataclysme. Ces auteurs auxquels je me sens, quant à moi, très fier d'être joint sont avant tout des hommes honnêtes qui ont su trouver dans leur cœur comme dans leur esprit les mots qui convenaient pour dissiper le mensonge belliciste, en le scrutant jusque dans les profondeurs de ses causes sociales. On ne répétera jamais assez leurs paroles tant que la grande majorité des hommes ne se révolteront pas contre un état de choses qui prouve que la barbarie n'a pas disparu du monde, que nous sommes encore, du point de vue social, en plein Moyen Age; que seuls les mots ont changé pour asseoir une civilisation superficielle sur un fond éternellement le même. L'esprit de quelques personnes clairvoyantes, l'esprit de ceux qui, en les lisant, communient avec eux, produira le grand mouvement de révolte contre l'injustice bestiale et la vilenie des institutions qui nous mènent fatalement à la misère, aux malheurs et nous mèneront à l'anéantissement, si les victimes n'essaient pas un beau jour de prendre entre leurs mains les rênes de leurs propres intérêts. Elles le feront, sans nul doute, lorsqu'elles connaîtront mieux ces intérêts et lorsqu'elles se délivreront des rets des fausses légendes et des superstitions néfastes qui ont survécu jusqu'ici.

Il était du plus haut intérêt, pour les quelques personnages qui se sont succédé au cours des siècles comme dominateurs et exploiteurs des hommes, de conférer à la guerre un prestige quasi-religieux; de glorifier et de faire glorifier, par leurs serviteurs intellectuels, les soi-disant vertus que la guerre sème au cœur des hommes, les soi-disant beautés dont elle brillerait. C'est ainsi qu'ont été éveillés les mauvais

instincts qui dorment encore en nous et qu'a été maintenu, plus étroitement encore, l'antagonisme universel, les luttes implacables de pays à pays pour obtenir la suprématie militaire et, en outre, la suprématie commerciale et financière qui, par suite des progrès de la civilisation, constitue aujourd'hui l'autorité décisive dans l'univers.

Ce courant doit être endigué. Il nous faut, avec un héroïsme plus grand parfois que celui des inconscients et des illuminés qui s'entretuent avec plaisir pour que les éternels oppresseurs puissent continuer leur rentable oppression — il nous faut montrer les choses telles qu'elles sont.

La grandeur et la force de notre idéal résident en ce qu'il ne s'appuie que sur la vérité. Nous n'avons d'autre arme, pour nous défendre et pour attaquer, que la vérité. Une fois qu'elle se trouve exprimée, elle demeure. Quelque conspuée qu'elle soit, elle ne saurait disparaître, elle ne saurait ne pas se cimenter et c'est ainsi que peu à peu un jour elle deviendra une force et triomphera.

Qu'il me soit permis de joindre ici l'expression de mes sentiments de confiance dans le public roumain. S'il est vrai qu'ici comme partout ailleurs, un certain nombre de gens se laissent éloigner de leur mission par la force des traditions, il existe cependant dans cette grande région orientale — et d'innombrables correspondances me l'ont prouvé — une élite pleine d'allant et très réfléchie qui s'adaptera, de plus en plus nombreuse, à cette évidence qui commence enfin, de nos jours, à s'imposer aux regards, pour, bientôt, s'imposer aux volontés. »

Il ne m'a pas été possible, lorsque Barbusse se trouvait parmi nous, d'arriver jusqu'à lui pour le remercier d'avoir satisfait au désir d'un inconnu, dont il savait seulement, toujours par celui-ci, qu'il avait lui aussi vécu la guerre et qu'il en était revenu avec les mêmes amères et définitives leçons; pour le remercier de tout ce que, outre mon expérience propre, j'avais appris par son œuvre mémorable, qui l'avait définitivement consacré: *le Feu*. Peu de ses amis et de ses admirateurs réussirent à pénétrer jusqu'au voisinage de l'Hôtel Athénée-Palace, où il était descendu. Avec tout son appareil de commissaires, d'agents, de gendarmes la police l'avait cerné et plus ou moins fait prisonnier. Ayant eu vent de son arrivée, des milliers et des milliers d'ouvriers vinrent lui faire ovation, mais l'appareil de l'Etat tyrannique refoulait les groupes, opérait même des arrestations parmi eux. En même temps, des bandes de voyous, incités par les mêmes autorités et par la presse réactionnaire, avaient toute liberté de hurler du matin au soir, place de l'Athénée, en demandant, avec d'abjects journaux, que soit expulsé l'« inspecteur de l'Humanité », le « bolchévik. »

Mais Barbusse ne se laissa pas intimider. Il fit alors des déclarations tranchantes, désavouant les horreurs dont étaient tombés victimes les fils les plus courageux de la classe ouvrière, les communistes torturés dans les cachots de la Sûreté et jetés ensuite en prison, d'aucuns même assassinés. Il put parvenir jusqu'au siège des Syndicats Unitaires et y parla aux ouvriers, avec des accents vibrants.

Quelques années plus tard, le commissaire Turcou de la Sûreté me mandait dans son bureau, pour m'interroger, tantôt à mots couverts, tantôt carrément, tantôt avec des gants, tantôt en haussant la voix et en frappant du poing sur la table. Il m'avait mandé pour m'enjoindre de cesser d'éditer les brochures d'une collection que j'avais entrepris de publier. Il en avait sur sa table quelque exemplaires.

— *C'est* des subversives, monsieur! J'ai donné l'ordre de les confisquer dans les kiosques et les librairies.

— Pourquoi? ai-je demandé.

— *C'est* des incendiaires! a-t-il crié en me les fourrant sous le nez. *C'est* des bolchéviks! a-t-il ajouté en feuilletant une brochure, lisant le nom de l'auteur et le titre en butant sur les mots. Tenez! Vous n'allez paz me dire que cet Allemand n'est pas de ceux-là?...

— Cet Allemand est un Français. Tout le monde sait qui est et quand a vécu Victor Hugo.

— Ouais, peut-être bien, a-t-il grommelé d'un air grognon. Mais ceux-là?

— Ceux-là sont...

— Ça va, ça va, je connais ça. N'essayez pas de faire le savant avec moi, on s'y entend nous aussi aux intellectuels...

Puis l'instant vint où il me riva effectivement mon clou.

— Tenez! Vous n'allez pas me dire de celui-là aussi qu'il n'est pas bolchévik. Hein?

Il agitait avec satisfaction devant mes yeux la brochure où j'avais publié un fragment du *Feu* de Barbusse, paru aussitôt après la guerre, dans la traduction de F. Aderca. J'ai tenté de l'informer. D'abord il n'a pas voulu m'écouter, après quoi il ne m'a pas cru. Il grognait:

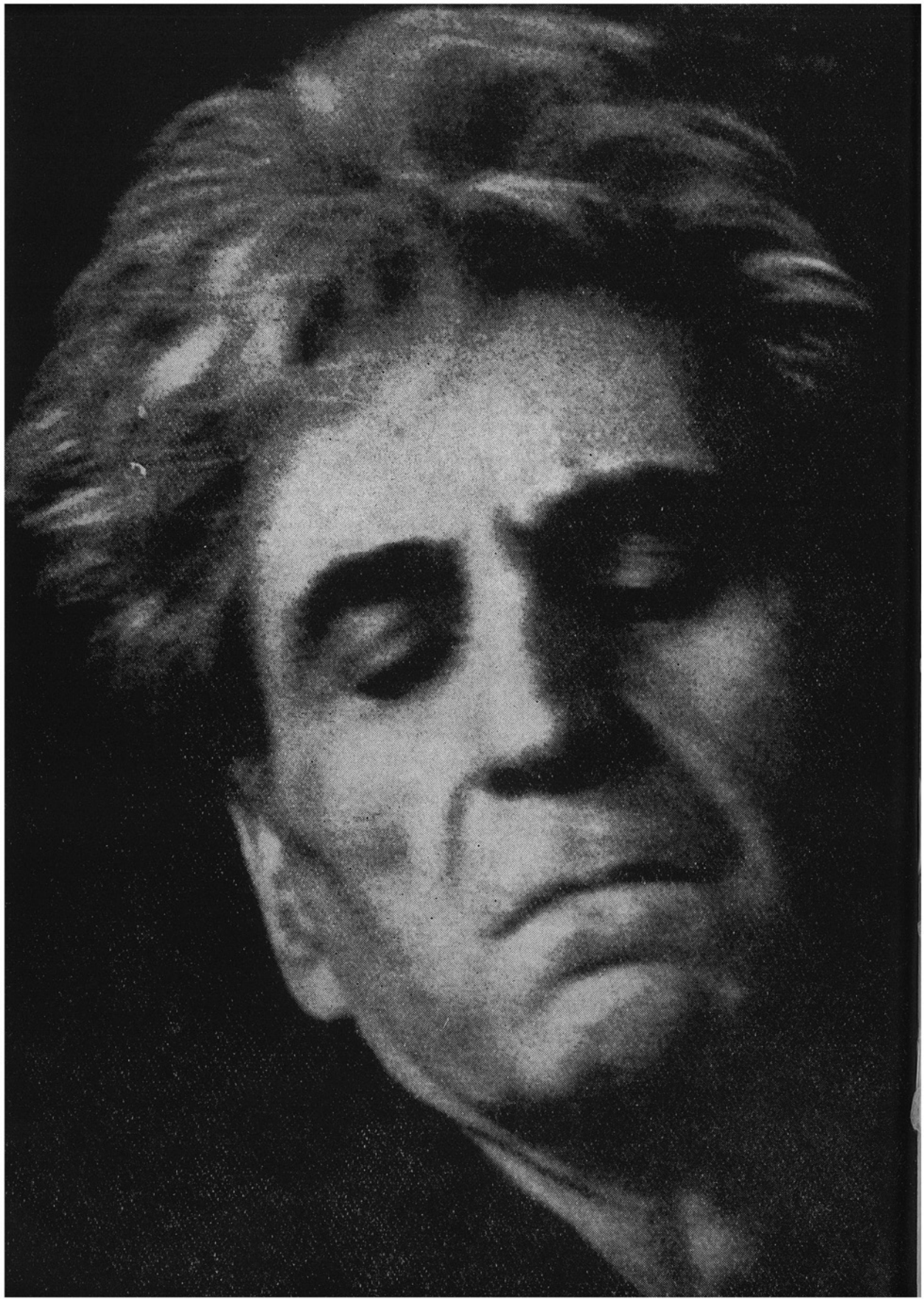
— On vous connaît, allez! Vous voulez faire les malins. Le défunt avocat lui aussi voulait faire le malin. Quoi, vous croyez que je ne l'ai pas connu quand il est venu par ici? Je me suis tenu tout le temps à ses trousses!

— Qui ça?

— *Barbousse*!

Je souligne le mot car il l'avait prononcé de la sorte.

Aussitôt après avoir quitté l'uniforme, ayant rejeté les derniers restes de l'hypocrite idéologie bourgeoise, Barbusse, comme on le sait, s'engagea, dès que les canons se furent tus, dans le combat mené pour soulever l'humanité tenue dans l'ignorance et l'oppression. Les pages vibrantes qu'il a écrites, son activité inlassable, poursuivie jusqu'à sa dernière heure, furent autant de vigoureux appels à l'éveil à la vie et à la lumière.



GEORGE CĂLINESCO

J'étais l'homme qui vit confiné, solitaire,
Tel l'aigle tapi au cœur des rochers nus.

Ils m'ont serré la main, en frères, et ils m'ont dit :
Sois notre camarade, et forge un chalumeau,
Sur lequel tu feras, pour nous, des chants nouveaux.

Un an s'est écoulé depuis la mort de George Călinesco, le 12 mars 1965. A la mémoire de celui qui fut, dans la culture roumaine, une personnalité d'envergure internationale, nous publions dans ce numéro un choix de ses œuvres littéraires et critiques (son théâtre excepté, dont la R. R. a publié quatre intermèdes dans le n° 4/1964), un certain nombre d'articles et de commentaires concernant les multiples aspects d'une activité évoquant celle des artistes et des savants de la Renaissance, et un tableau chronologique comprenant ses œuvres et les événements de sa vie les plus importants. Nous précisons que l'ordre de parution de ces diverses pages est conventionnel. Quant au choix des morceaux qui composent notre « anthologie », il a été dicté par le simple désir de suggérer la largeur d'horizon et la variété éclatante des manifestations d'un esprit inépuisable. Nous vous présentons ci-après une série de «dissociations» choisies par le critique Geo Şerban et parues dans la « Viaţa Românească », n° 6/1965.

Dissociations

- *Quand le génie paraît, les écoles meurent.*
- *Le premier pas de l'activité critique est la détermination contemporaine des valeurs historiques.*
- *Celui-là possède le meilleur talent critique, qui réussit à isoler une citation dans le plus grand nombre de relations abstraites.*
- *Le roman est vie et sa transcendance — un signe de décadence.*
- *Les critiques qui ont dédaigné la perspective historique seront complètement oubliés.*
- *Le critique doit être un rapporteur de l'humanité non un reporter de l'opportunité.*
- *L'art est un fruit de l'âme, mais l'âme vaut plus que l'art.*
- *Car talent signifie tristesse.*
- *Triomphera finalement celui qui est assez fort pour se laisser vaincre dans la vie quotidienne.*
- *Pour créer, l'esprit a besoin d'enthousiasme.*
- *J'estime un homme dans l'erreur, qui s'exalte pour une idée inexacte, luttant et mettant sa vie en jeu, et je déteste le malléable.*
- *On n'élève pas de temples avec un individualisme mesquin, des schémas arbitraires et des froncements de nez au moindre grain de poussière.*
- *Au fond, la culture excessive du moi est un manque d'« esprit sportif », c'est-à-dire de vie.*
- *Le talent est l'habileté de le cacher lorsque c'est nécessaire.*
- *Si grand que soit le nombre de faits contenus dans une œuvre, s'ils ne sont pas décomposés en états, ils demeurent simplement des anecdotes, vraies peut-être, mais dénuées de signification artistique.*
- *Les applaudissements de la majorité ne constituent pas le vrai but d'un auteur, qui ne doit pas se soumettre au public, mais s'en créer un.*
- *Le portrait naît au moment où se rompt le dernier lien de l'âme avec l'objet, au moment où l'homme meurt en nous. Il est fils de la malice et non de l'amour.*
- *Dans le monastère du cœur, pour celui qui sait ce qu'il veut et à quelle fin, la joie tranquille de l'action sussure sans arrêt, comme un jet d'eau sous les palmiers.*
- *Rien qu'avec la technique on ne peut pas écrire un bon livre, mais avec du talent et sans technique on est toujours exposé à en écrire un mauvais.*
- *Il n'est pas d'idéal, si utopique soit-il, qui ne devienne, après de longues luttes et de longues souffrances, la plus banale des réalités, pour peu qu'il se fonde sur un besoin réel de l'humanité.*
- *J'ai — en ce qui me concerne — des réserves quant à la méthode journalistique qui*

ouvre les vannes de la phrase avant d'avoir laissé s'accumuler dans le cœur toutes les eaux du lyrisme.

- *Rien ne renforce plus une vertu que la confiance.*
- *Selon nous, une trop grande obsession du morbide nuit à la poésie.*
- *Un homme n'est vraiment cultivé que lorsqu'il a le sentiment du développement singulier de chaque culture.*
- *Pour un livre d'idées, les objections et les frigidités ne constituent pas un danger; il n'est d'œuvre pire que celle qui ne suscite aucune controverse.*
- *L'art est métier, et non artifice.*
- *La finesse est la sensibilité particulière aux natures esthétiques non littéraires.*
- *Les plus profonds des critiques sont ceux qui expliquent les valeurs classiques et non les prophètes.*
- *Douter de soi, la plus terrible des maladies.*
- *Un langage n'est pas beau en soi, mais valable par rapport à la pensée de l'individu.*
- *La condition essentielle de toute critique est d'avoir profondément pénétré la technique intérieure de l'art.*
- *Là où les lecteurs manquent, on cesse d'être fier de son talent.*
- *Le véritable citoyen n'est pas interchangeable, il demeure partout parisien, vénitien, florentin.*
- *C'est surtout l'intellectuel-écrivain qui peut être, qui est même nécessairement un homme d'action.*
- *Celui qui possède une dose de pensée, ne pense pas du tout.*
- *Tout art est jeune, par son essence même.*
- *Pour nous une chose est essentielle, c'est que l'individu apprenne à se placer sous le ciel et non pas seulement sur la terre.*
- *Dans les marges de la réalité, tout poète « réel » est un grand poète.*
- *Le sentimentalisme désaccorde l'âme.*
- *La mentalité de la femme symbolise dans toute société le niveau des aspirations des individus qui la composent.*
- *La vie du livre n'est pas celle de la vie. L'existence du livre se déroule sur une planète bien à lui, dont les dimensions ne peuvent être déterminées.*
- *Une image n'est jamais belle en soi, mais par l'idée qu'elle suggère.*
- *Quand la critique est absente, l'art déchoit, car il commence à s'appuyer sur ce suffrage public qu'on nomme succès.*
- *Celui-là prend journellement des notes sur son carnet, qui est incapable de transformer l'expérience en fiction artistique.*
- *Les œuvres d'une grande saveur linguistique ne sont pas aussi des œuvres d'une construction épique.*
- *L'essai, cet animal à 24 pattes qui s'emmêlent.*
- *La poésie est tension intellectuelle.*
- *Les grandes œuvres ont toujours pris pour thème des événements simples et banals, les seuls qui permettent à l'écrivain de déployer son esprit d'observation sur un terrain solide, universel, intelligible.*
- *La hutte qui abrite Daphnis et Chloé n'est pas misérable.*
- *Rien n'est vrai s'il n'est pas exprimé, rien n'est exprimé s'il n'est pas vécu.*
- *La nature ne nous plaît pas, elle nous inspire.*
- *Trop de finesse tue le sens même de la critique.*
- *Souvent ce qui est incompréhensible pour l'ouvrier ne mérite pas non plus l'attention de l'esthète.*
- *Il nous faut de la candeur, car nous sommes voisins de l'Hellade.*

L'obstacle invisible

Un scarabée ailé dessous sa carapace,
Mirifique et infime,
Orné de dessins d'or, ne tenant plus en place
Contre la vitre s'escrime.

Ne comprenant ce qu'est cet obstacle invisible
Et ce qu'il vient chercher
Entre ma chambre et l'herbe, en sa fougue terrible
Il s'écrase au plancher.

Moi aussi je déploie dans la nuit colossale
Mes ailes et brise les odieux
Barreaux, pour évader vers l'aube sidérale
Mais je me heurte aux cieux.

Traduit par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

La terre

Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till he find it stopping a bunghole?

Shakespeare, *Hamlet*, acte V, sc. I

Terre qui es dans ma main une motte,
Qui t'habite, dis, qui te hante?
En toi pétris comme dans une pâte
Gisent Cicéron et Socrate,

Anchise et Marius, et Carneade
Avec Pyrrhus; Oreste et Pylade,
Sapho, Hélène, et Lesbie et Rodope;
Aussi Hécube et Pénélope.

Cheval et renne, ours blanc et léopard
Se mélangent au nénuphar.
Oeillet, faisan, serpent avec hiboux
Dans ta mie se sont dissous.

Tu n'es du crépuscule une lueur,
Tu n'es limpide profondeur,
Tu es la confusion du Cimmérien,
Tu es caillot d'obscur levain.

Ainsi, au fond de toi dissimulée
Est une ardeur incontrôlée,
Et là se tient l'espèce dans son gland
De l'orchidée comme du paon.

Le triste Oedipe errant les yeux vidés,
A l'herbe, au pin s'en est allé;
Devint chenille, insecte, et de chardon, tulipe.
Enfin il tient dans une brique,

Boerébiste en la montagne est cendre.
Mais, au détour de quel méandre,
Le verrou pourri que je jette au feu
Ne fût-il chêne au même lieu?

Qui sait, mes murs qu'une glaise compose
Si Cléopâtre n'y repose;
Et si mon vin n'est pas, quelle merveille!
Le chant d'Homère sous la treille?

Ádaptation par YVONNE STERK

Pauvre Ioanide

(fragment)

[BONIFACIU HAGIENUŞ, DIT LE ROI LEAR]

Bonifaciu Hagienuş, dit le Roi Lear, était un homme extraordinairement attaché à ses habitudes, et le qualificatif d'« épicurien » pouvait s'appliquer à lui dans son sens exact, car il justifiait son tempérament par une philosophie adéquate, appuyée uniquement sur les Anciens, grecs, latins ou orientaux. Hagienuş désirait la tranquillité avec une soif ardente et prématurée. Il y avait dix ans qu'il parlait de sa retraite. Se soustraire à toute agitation, avoir une vieillesse assurée et s'adonner sans sollicitation extérieure à ses préoccupations favorites, telle était l'idée que l'orientaliste se faisait de la vieillesse, de senectute. *Hagienuş récitait par cœur des passages de Sénéque, le seul qu'il tolérât parmi les stoïques. Les études du Roi Lear avaient été brillantes, et aujourd'hui encore, à l'étranger, il était reçu par des savants illustres, qui le tenaient en haute estime. De vive voix, Hagienuş pouvait déchiffrer et commenter une inscription des plus difficiles, ou offrir de surprenantes suggestions pour la solution d'un problème. Extrêmement dissociatif, il savait tout ce qu'on pouvait savoir. Dès qu'il s'agissait d'écrire, tout changeait, et Hagienuş n'allait pas plus loin que le titre. Un homme peu perspicace se serait difficilement représenté quel cerveau se cachait sous le crâne silénien de l'orientaliste. Le comportement du Roi Lear était celui d'un enfant gâté et d'une femme curieuse. Dans sa famille l'indiscrétion était, il est vrai, un vice général. Pourtant, chose remarquable, Panait Sufleţel, son éternel ami et ennemi, avait le même travers, de sorte qu'il y a lieu de se demander si les errements de leur esprit dans un univers parfaitement inactuel n'étaient pas responsables de leur comportement puéril dans la vie quotidienne. A cet égard, il arriva un jour à Hagienuş une chose absolument risible. Ayant, de grand matin, entendu du bruit quelque part à l'intérieur de la maison, il se précipita vers la porte, vêtu de la chemise roumaine, d'une longueur et d'une largeur démesurées, qu'il mettait pour dormir. Comme des pas craquaient dans le corridor, Hagienuş n'osa pas ouvrir la porte et se contenta de regarder par le trou de la serrure. Il ne pouvait rien voir, et pourtant il lui semblait entendre un bruissement, une sorte de piétinement de l'autre côté de la serrure. Soudain il sentit une piqûre dans l'œil et vit sortir par le trou un fétu de paille provenant d'un balai. D'un geste brusque, il ouvrit la porte et trouva sa gouvernante qui, n'ayant pu s'éclipser à temps, faisait semblant de balayer par terre. Celle-ci, ayant rencontré, au cours de ses observations par le trou de la serrure, la même obturation, avait pensé qu'un corps étranger s'y était mis et essayé de le déloger. Ce genre d'espionnage ne scandalisait pas Hagienuş, qui ne ressentait d'ailleurs aucune honte à être surpris lui-même sur le fait. Les livres ne comblaient pas la soif de mouvement de son âme, et il était à l'affût de tout événement dans la vie quotidienne, son imagination enflant les plus insignifiants. Hagienuş aspirait à la fois au bruit et à la quiétude, c'est-à-dire à une réclusion dans un sanctuaire personnel, où nul ne puisse entrer, mais ceci au sein du foyer familial le plus bruyant. Ayant toujours vécu dans une famille nombreuse, l'orientaliste refusait même de prendre ses repas tout seul. Les cinq personnes qui habitaient la maison (trois enfants, un gendre et la gouvernante) représentaient pour lui un minimum d'animation.*

Hagienuş tenait à ses enfants comme à la prunelle de ses yeux, tout l'enchantait en eux, jusqu'à leurs impertinences, et lorsqu'ils lui jouaient les mêmes tours qu'à leur gouvernante il ne leur en voulait pas. Pourtant il se défiait d'eux, car d'après sa philosophie, les enfants supplantent les vieux par loi de nature. Tout en faisant pour eux tout ce que lui dictait sa faiblesse paternelle, il avait pris ses précautions. Sa femme lui avait légué l'usufruit de sa fortune, mais Hagienuş ne le réclamait point, pour tenir les choses en suspens et empêcher ses enfants de vendre. La moitié de la maison où il habitait constituait la dot de sa fille, l'autre moitié revenait au fils atné, Hagienuş gardant le droit d'y habiter. Un bon morceau de vigne avait été légué à tous ensemble, avec le droit d'usufruit pour Hagienuş. Afin de tirer le meilleur profit de cette combinaison, et aussi par sympathie collective, tous les enfants habitaient la vaste maison d'Hagienuş, avec celui-ci, qui payait régulièrement son entretien et celui de sa gouvernante (« Je ne veux rien accepter gratis, expliquait-il partout, je ne veux pas vivre aux crochets des enfants »). Les enfants prélevaient le revenu de la vigne, avec l'assentiment de leur père, qui avait fait prudemment pour lui-même l'acquisition d'un autre vignoble, sans s'expliquer clairement sur ses intentions testamentaires et spéculant ainsi astucieusement sur les espoirs de chacun. Hagienuş n'était que peureux et misanthrope, par ailleurs son cœur était excellent, et si les enfants l'avaient expulsé de la maison il n'était pas homme à faire intervenir contre eux la justice. Au contraire, il se laissait déjà plumer un peu par tous, mais avec tant de difficultés et de tapage, que la chose en était devenue pour lui une volupté spéciale, une façon à lui, candide, de pratiquer le chantage aux espérances. Ainsi, quand il se trouvait seul avec sa fille et que celle-ci lui rendait quelque service, Hagienuş, les mâchoires agitées par un rire sournois, disait:

— Sois tranquille, Florica, toi qui es une fille, tu as de grosses dépenses, c'est à toi que je laisserai la vigne. Mais n'en souffle pas un mot aux autres, que ça reste entre nous.

A l'officier, quand celui-ci l'invitait de temps à autre à prendre une bière, il disait:

— Allons, Petrişor, ne te fais pas de soucis. Tiens, je jure sur ce que j'ai de plus cher au monde que je ne pense qu'à vous. Tu es officier, tu dois être indépendant, je te laisse ma vigne si tu le veux; sinon, je te donne la maison de Piteşti, une bonne maison, bien saine, avec le jardin. (Hagienuş possédait en effet aussi cette maison, qui ne rapportait presque rien.)

— Que veux-tu que je fasse de la maison? remarquait Petrişor en regardant avec méfiance son père, en qui il reconnaissait son propre caractère mystificateur.

— Comme tu voudras, alors je te donne la vigne, assurait Hagienuş. Tiens, je te le jure!

A vrai dire, Hagienuş ne mentait pas. Il avait le sentiment facile, accordait tout sur le moment, envahi par une vague d'émotion attendrie. Plus tard un autre sentiment l'emportait sur le premier, tandis que, conscient de l'effet de ses promesses, Hagienuş, en méridional malicieux, s'amusait en son for intérieur.

Ayant vécu depuis son enfance dans l'abondance et connu toutes les facilités de la vie, Hagienuş ne supportait pas la bohème. Il tenait à avoir son linge personnel bien repassé et bien empesé (il montrait plus de négligence pour d'autres détails), sa confiture le matin, puis son café turc (jamais de lait: « je ne suis pas un gosse », disait-il). L'après-midi, il se mettait en chemise de nuit, s'étendait sur son lit et commençait à consulter ses livres rares. Mais à peine avait-il en main, disons, le De religione Persarum, *qu'il se sentait déjà envahi par un sommeil de plomb; il mettait un signet au livre, le laissait glisser et s'endormait. Après cette sieste, il préparait tout seul son café sur le réchaud à alcool, et prenait une seconde portion de confiture. La tasse de café du matin, renversée sur sa soucoupe, et celle d'après la sieste étaient les documents occultes de la journée. Hagienuş les apportait au repas du soir et les présentait à Florica, sa fille, qui lui disait la bonne aventure dans le marc déposé sur le fond (une fois même il les porta à Madame Farfara), car il était sans cesse à l'affût de quelque coup de chance exceptionnel. A bien des égards, Hagienuş était un sceptique, et dans le domaine de l'archéologie il faisait les déclarations les plus nihilistes. Le soir pourtant, avant de s'endormir, il se signait, comme chaque fois qu'il passait devant une église, et, une fois sorti de son antiquité, cultivait la plus patriarcale des religions.*

Un jour, au déjeuner, Hagienuş eut l'agréable surprise de constater qu'on avait cuisiné ses plats préférés, et même un feuilletage à la crème qui était son gâteau favori. Le couvert avait un air de fête qui lui sembla suspect, et l'orientaliste, encore tout barbouillé de sucre en poudre à cause du gâteau, regardait soupçonneusement ses enfants et son gendre, prêt à faire face à toute éventualité. Pour tâter le terrain, il s'enquit timidement:

— Est-ce que c'est fête aujourd'hui, par hasard?

— Hé, dit Petrişor, l'officier, il n'y a rien dans le calendrier, ta présence est toujours une fête pour nous.

Hagienuş eut un rire muet et cligna des yeux, d'un air à la fois satisfait et ironique.

— Si c'est ainsi, fort bien, accepta-t-il, vous n'avez qu'à satisfaire toujours mes goûts comme aujourd'hui.

— Est-ce qu'on ne te gâte pas toujours, papa? dit Florica, en lui tendant encore un morceau de gâteau.

— Après ça vient un café extra, moulu à la maison, qui, bouilli avec du rhum, donnera un marc extraordinaire pour la bonne aventure, ajouta le cadet.

— Et il a encore une surprise, annonça le gendre, personnage plus timide, désignant Petrişor de la main.

L'officier exhiba une serviette roulée.

— Devine, qu'est-ce que c'est?

— Quoi? s'informa Hagienuş, curieux et gourmand comme un enfant.

— Du champagne, papa! clama Petrişor.

Hagienuş demeura bouche bée.

— Oui, papa chéri! Tu vois comme on t'aime? Et Petrişor manœuvra la bouteille enveloppée dans la serviette pour en ôter le bouchon, tandis que Hagienuş, pris de panique, attendait le phénomène explosif.

— Boum! fit Petrişor, imitant avec un formidable claquement des lèvres l'explosion qui en réalité ne se produisit pas, parce que le champagne n'était pas assez gazeux et que le bouchon avait été tiré peu à peu par une main solide. Voilà! Les verres!

Hagienuş tendit un verre conique et le retira rempli d'une mousse effervescente, qu'il but le plus rapidement possible, les yeux sur la bouteille afin d'évaluer s'il lui en resterait un second. Mais Petrişor avait une autre bouteille en réserve et ne fit pas mystère de les avoir obtenues contre quelques bouteilles d'un savoureux vin rouge très vieux produit de la vigne de Hagienuş, et dont quelqu'un était fort amateur.

— Un bon vin non frelaté et vieux est meilleur que le champagne, reconnut le Roi Lear, mais le champagne aussi a du bon.

Et l'orientaliste tira la langue pour suggérer les agréables picotements du champagne.

Il s'attendait maintenant à quelque coup de la part des enfants, et malicieusement, après quelques bâillements répétés, il voulut se lever de table.

— Mes enfants, dit-il, vivez heureux et longtemps, je n'ai que vous, je le jure devant Dieu, et merci pour vos gâteries! Je vais me reposer un peu, le champagne m'a étourdi.

— Comment, papa, s'étonna l'officier d'un air tendre mais impérieux, juste au moment où le café arrive, voyons!

Hagienuş, qui avait presque quitté son siège, hésita un instant puis se rassit, n'ayant pas la force de le contredire, et d'ailleurs tenté par le café.

Une fois le café servi et bu, on passa à la cérémonie divinatoire et Petrişor tint à faire lui-même l'office de l'expert en occultisme.

— Sais-tu, papa, ce qu'on voit aujourd'hui dans ton café?

— Quoi? demanda Hagienuş tout curieux, ses mâchoires affaissées tremblotant de rire.

— Mais tu vas faire une merveilleuse affaire, ma parole!

L'orientaliste sembla ravi, bien qu'un expert eût pu signaler dans ses pupilles certaines lueurs d'intelligence.

— Quelle sorte d'affaire?

— Eh bien, dit l'officier, glissant tout naturellement du plan mystique au plan réel, le café dit la vérité. On t'offre une bonne affaire, par mon entremise.

Hagienuş les regarda tour à tour d'un air interrogateur. Petrişor rapprocha sa chaise de celle de son père et insensiblement les autres se serrèrent autour de lui, jusqu'à ce qu'il se trouvât comme emprisonné dans leur cercle. Petrişor continua:

— Une certaine personne a vu le caveau que tu as fait bâtir pour maman au cimetière de Bellu, l'a beaucoup admiré et te propose de le lui vendre.

Hagienuş ouvrit de grands yeux.

— Il paie gros! ajouta rapidement Petrişor, pour parer au choc moral.

— Et puis, intervint Florica, venant rapidement se blottir près de son père, ne crains rien, on a tout arrangé. Il y a le caveau de la tante, qui est à nous. On la mettra là-bas.

Après une pause de stupéfaction, l'orientaliste s'assombrit, mais d'une manière comique, à cause de sa malencontreuse physionomie, et il prit une pose de reproche, dont toute énergie était absente.

— Comment, mes enfants, la tombe de votre mère? Que j'abandonne au hasard ce que j'ai eu de plus cher au monde?

— Mais on ne l'abandonne pas, papa, fit remarquer l'officier, tu n'as pas entendu que nous la mettrons dans le caveau de notre tante?

— Vous l'y mettrez, mais où sera sa maison à elle, sa tombe à elle? Comment est-ce que je l'honorerai, moi?

— Le monument est dans les âmes, dit sentencieusement l'officier.

— Je ne peux pas, mes enfants, décida Hagienuş, je ne suis pas un païen. Il y a un Dieu là-haut, qui voit tout. Ma pauvre femme, il faut qu'elle ait aussi un coin bien à elle, jusqu'à ce que j'aille l'y retrouver.

Une grande désolation s'imprima sur le visage de Hagienuş, et ses yeux, à force de clignoter, semblaient larmoyants. Le sentiment était sincère, mais le masque facial le rendait exagéré.

— Mais pourquoi voir tout en noir, papa? dit Petrişor, revenant à l'attaque. Est-ce que l'amour tient dans les pierres, dans les prêtres? Le caveau de tantine est très joli, on y mettra une belle inscription. Il n'y a plus personne aujourd'hui qui fourre son argent dans ces vanités. On met en vente la vigne de Ionesco, notre voisin, la parcelle sur la colline. Avoue-le! Est-ce qu'un plant de vigne ne vaut pas plus qu'une tombe? Buvons au cher souvenir de maman! Pense un peu, on nous offre trois cent mille lei pour le tombeau, il y a la sculpture, le nom de Ioanide, ça se paie, ça.

Hagienuş écouta l'information avec ahurissement et dit d'un ton bougon, mais faible:

— Vendre la tombe de ma femme, moi? Ce n'est pas bien ça, mes enfants, vraiment ça n'est pas bien.

Florica sauta soudain sur ses genoux et lui entoura le cou de ses mains. Petrişor se mit derrière le dossier et fit un cercle affectueux autour des épaules de son père.

— Papa, crièrent-ils presque tous à la fois, on te donne cent cinquante mille lei, et à nous tu en donnes tout autant! Achetons la vigne de Ionesco, c'est dans notre intérêt à tous.

Comme il était très chatouilleux, Hagienuş eut un rire crispé, mais ne céda pas.

— C'est un crime ce que vous me demandez là, vraiment, pensez un peu au bon Dieu! l'âme du mort privé de tombe n'a pas de paix. Les Grecs, les Anciens, tous croyaient à cela, et les Chinois y croient toujours. Les croyances des peuples ont toujours un sens. Et combien dites-vous qu'il offre?

— Trois cent mille, papa, cent cinquante mille pour toi.

— Un monument de Ioanide, c'est inestimable, c'est notre plus grand architecte, l'étranger même le reconnait, je voux jure. Et la sculpture?

— Tu admets donc que ce n'est pas un mal de vendre? Le luxe n'est que vanité.

— Je ne vends pas, mes enfants, laissez-moi réfléchir, consulter ma conscience. Et puis la sculpture représente ma femme, qu'est-ce qu'ils veulent en faire?

— Que nous importe? dit Petrişor. S'ils la gardent ça veut dire que la figure de maman restera là éternellement; si on change la tête, on demandera celle de maman et on la mettra dans le caveau de tantine.

— Vous les jeunes, observa Hagienuş avec un reproche presque admiratif, vous ne respectez rien. Nous avons vécu autrement, nous autres. Nous respections nos parents, nous avions foi en eux.

Florica et Petrişor étranglèrent l'orientaliste, en une effusion de sympathie démonstrative.

— Comment ? Est-ce qu'on ne t'aime pas, nous ? Est-ce qu'on ne t'a pas donné du feuilletage à la crème et du champagne ?

— Allez, allez, je vous connais ! menaça gaîment Hagienuş. Laissez-moi, j'étouffe. Je veux me coucher. Dormir porte conseil.

Les enfants libérèrent Hagienuş et le laissèrent partir, sachant bien qu'une fois le problème posé, la gestation viendrait d'elle-même. Aucun ne fit la moindre menace, si discrète fût-elle, à l'égard de la gouvernante, qui comme d'habitude prenait part au repas, pour la bonne raison qu'on l'avait associée à la campagne pour la vente du tombeau.

Le Roi Lear réfléchit le second et le troisième jour à la proposition des enfants, tout en évitant toute discussion à ce sujet. Certes il vénérait la mémoire de sa femme, et le sentiment du devoir, qui l'avait poussé à construire le caveau, pesait lourdement dans la balance de ses méditations. Le monument ne lui avait presque rien coûté, car ayant par sa fonction même des rapports avec les fournisseurs, il avait obtenu les matériaux gratuitement à quelques articles près. Même la main-d'œuvre avait été en partie fournie par lui en déplaçant des tailleurs de pierre engagés à des travaux officiels. Il n'avait rien payé à Ioanide. Seuls Butoiesco et les ouvriers avaient dû être acquittés. Grâce au système du contrat journalier sur plusieurs chantiers à la fois et à celui du déplacement des ouvriers, Butoiesco réussissait d'habitude à réaliser des économies. Aussi s'était-il construit lui-même à Bucarest deux maisons, tandis que Ioanide, toujours distrait, n'en avait aucune. L'architecte avait tenu à construire le caveau de Hagienuş parce que l'idée lui avait plu, et l'œuvre avait été exécutée comme un jeu récréatif. Vendre aujourd'hui ce caveau, au prix qu'on lui offrait, représentait pour Hagienuş le profit inattendu d'une somme d'argent en plus de celle qu'il laisserait aux enfants, et qui, dans son sentiment paternel, lui semblait devoir entrer aussi sous son toit. Hagienuş envisageait de faire, avant la retraite. un dernier voyage à l'étranger, et l'argent tombait à point. De plus, une fois qu'une idée était entrée dans la tête de Petrişor et de Florica, les deux enfants terribles, il savait ce que cela voulait dire. Un jour ou l'autre, ils arrivaient toujours à leurs fins. Une fois admise l'idée qu'il était fatal de renoncer au caveau, dans l'esprit de Hagienuş commença à germer l'idée qu'il devrait tâtonner pour voir si le caveau ne pouvait se vendre ailleurs plus avantageusement encore, à l'insu de Petrişor, afin de se réserver pour lui-même une plus grosse part. A cette époque de panique incipiente, les gens riches, de peur d'une dévaluation ou d'autres accidents inhérents à la guerre, cherchaient à leur argent un placement solide. Les bijoux étaient l'investition favorite, après cela venaient les immeubles, avec une certaine hésitation à l'égard de ces derniers, l'expérience ayant montré que les réquisitions ou les régimes d'après-guerre diminuent ou suppriment les revenus immobiliers. C'est pourquoi il se trouvait des gens, assez nombreux, pour acheter les caveaux d'une certaine valeur monumentale. La demande provoquait elle-même l'offre, chez des possesseurs blasés sur les mystères de la foi, et déterminait du même coup la hausse des prix. Dans l'« Universul », les Petites Annonces étaient remplies d'offres de ce genre. Un instant, le Roi Lear eut la fantaisie de composer pour le journal une annonce en ces termes:

« Caveau monumental, dans le style de l'époque d'Auguste, œuvre de Ioanide, grand architecte de renommée internationale, avec splendide monument funéraire par le sculpteur Hansen, représentant un archange conduisant par la main un symbole des morts. A vendre seulement aux connaisseurs. »

Comme on le voit, la défunte madame Hagienuş était devenue, dans l'ingénieuse réclame de l'orientaliste, une simple abstraction pouvant satisfaire les acquéreurs des deux sexes, jeunes ou vieux. Hagienuş composa même une inscription latine, en hexa—et pentamètres, en guise de légende à la statue:

« O mon amour, assure ton pas, ne crains rien, si la porte
Semble sur nous se fermer, c'est pour s'ouvrir sur le ciel. »

. . . . . .

— Papa, cria Petrişor à table, tu as vendu le caveau !

Le Roi Lear jeta autour de lui des regards effarés, cherchant quelque échappatoire, puis se décida à affronter le taureau à la manière des toréadors, par mouvements rapides.

— Mais n'est-ce pas vous, mes enfants, qui m'avez conseillé de le vendre ?

— Fort bien, c'est nous. Mais pourquoi me rendre ridicule, me laisser en pourparlers avec ce type ? Tu l'as vendu à quelqu'un d'autre.

Hagienuş essaya la persuasion:

— Réfléchissez un peu, un objet d'art, on ne le donne pas à n'importe qui. Je l'ai vendu à une personne cultivée, qui en prendra soin comme de ses propres yeux.

— Maintenant que c'est fait, peu importe. Au moins si tu l'avais vendu plus cher. Pour combien l'as-tu cédé ?

Hagienuş évita de dire la somme exacte, certain que Petrişor était bien capable de l'apprendre tout seul.

— Je ne l'ai pas vendu plus mal.

— Allons, papa, dirent les enfants, doucement cette fois, donne-nous l'argent que tu nous as promis. Sinon, on rate l'occasion avec la vigne.

— Je vous le donnerai, soyez tranquille.

Finalement, Hagienuş atermoya un jour ou deux, puis, pour échapper à leur pression, évita de rentrer chez lui. Il avait recommencé à dormir au ministère et racontait que les enfants l'avaient chassé de la maison. Ceux-ci eurent recours à un stratagème. Ils menacèrent de vendre ses livres, simulant même l'avoir déjà fait, et voici comment: un des amis de Petrişor fut rencontré par Hagienuş en ville, ayant sous le bras quelques volumes, parmi les plus beaux et les plus précieux de l'orientaliste.

— Qu'as-tu là? demanda celui-ci.

— Des livres, extrêmement intéressants répondit l'ami. Je les ai trouvés chez l'antiquaire. Il vient d'acheter une bibliothèque complète de livres scientifiques et les vend pas cher. Je lui en ai pris plusieurs.

Hagienuş demanda à voir les livres et devint livide.

— Ce sont mes livres à moi !

— C'est possible, moi je les ai trouvés chez l'antiquaire !

— Mes livres, geignit Hagienuş comme un enfant, que j'ai achetés à la sueur de mon front! Qui possède encore de pareils exemplaires en Roumanie ?

Et il implora (avec raison) l'ami de ne pas se défaire des volumes, le pria de les lui revendre. Puis soudain, pris de panique, il revint à la maison.

— Ne m'accablez pas, mes enfants, songez qu'il y a un Dieu au ciel ! Me faire une chose pareille, est-ce possible ! Toute ma vie est dans ces rayons. Il y a là une fortune. Ils sont à vous aussi!

— Allons donc, papa, répliqua Petrişor, on n'a rien vendu, regarde toi-même. Hagienuş se précipita vers les rayons, chercha les volumes qu'il avait vus dans les mains étrangères et les trouva à leur place. Son visage rayonna d'un rire immense, euphorique.

— Tu as vu ? conclut affectueusement Petrişor, nous on t'aime, il n'y a que toi qui es impitoyable.

L'orientaliste était trop intelligent pour ne pas comprendre la situation, et c'est pourquoi il octroya une somme d'argent aux enfants, remettant le reste à plus tard. Il n'obtint plus de champagne, mais le repas fut irréprochable. Une seule chose attrista quelque peu l'âme de Hagienuş: la conscience d'avoir commis une action blessante à l'égard de sa défunte épouse. Le soir, en se couchant, revêtu de son immense chemise d'Olténie, il se signait humblement et les yeux dans la direction du petit cercueil, murmurait:

— Pardon !

Dans la rue, il avait toujours sur lui de la menue monnaie, et dès qu'il voyait un mendiant il lui donnait immédiatement de deux à cinq lei, selon le cas. Ces pratiques religieuses allégèrent considérablement son âme; Hagienuş dormait à présent comme un enfant et faisait preuve aux réunions du même tempérament puéril, malicieux et plein de finesse intellectuelle. Longtemps Ioanide, absorbé par la complexité de ses problèmes sentimentaux et paternels, ignora tout de l'affaire, jusqu'à ce que Gaittany lui dit un jour:

— As-tu appris le dernier exploit de Hagienuş ?

— Non ! Je sais seulement qu'il ne m'a pas payé mon plan.

— C'est de Smarandaké que je le tiens, mon cher: il a vendu le caveau ! Ha ! ha ! ha ! Eh bien, qu'en dis-tu ?

— L'imbécile ! répondit Ioanide.

Traduit par ÁNNIE BENTOÏU

Histoire de la littérature roumaine

(FRAGMENT DU CHAPITRE CONSACRÉ À MIHAIL SADOVEANU)

... Plus proches de la formule du genre héroïque sont les deux romans les Frères Jderi *et* la Source blanche [1] *qui forment une suite. Si l'amateur de péripéties y trouve son compte, ils sont, en substance, autre chose que des romans historiques.*

Voici, en peu de mots, le sujet du premier volume: Ionuţ, Crin-Noir, dit le-petit-Jder, fils d'un écuyer du prince Etienne le Grand, s'éprend de la femme d'un boyard à laquelle le fils du Prince, Alexandre, fait légèrement la cour en compagnie de Ionuţ. Le père de Ionuţ est un héros et ses autres fils mettent le même dévoûment au service du Prince. Tous les chevaux du Prince sont commis à ses soins, notamment un cheval blanc dont les descendants sont des chevaux merveilleux qui, montés par Etienne, le garantissent du malheur. Des voleurs survenant dans l'intention de tuer ce cheval, tous les Jderi le défendent fort habile-

[1] *Les hommes de Son Altesse*, dernier volume de la trilogie *les Frères Jderi*, parut après la publication de l'*Histoire de la littérature roumaine*, en 1943

ment. Les ennemis du Prince songent à ravir son fils Alexandre qui rend des visites risquées à la femme du boyard. Le-petit-Jder combat en héros et finit par sauver Alexandre. Mais il apprend que Nasta, la jeune femme, a été emmenée en esclavage par les Tartares. En jeune héros amoureux, le jeune Jder ne songe qu'à délivrer sa bien-aimée et, faisant fi des conseils les plus sages, se précipite sur ses traces, accompagné d'un valet fidèle. Il est bientôt suivi de tous les Jderi qui, non moins courageux, ont obtenu du Prince la permission de rejoindre leur frère. Tout leur héroïsme, hélas, est inutile, car Nasta s'est jetée à la mer du vaisseau qui l'emportait. Comme dans les autres romans, le dénouement est plutôt déprimant dans un récit de cette vigueur, encore que l'intrigue demeure, dans ses grandes lignes, valable et gracieuse. Néanmoins, le lecteur pressé au cœur puéril lira ce livre, somme toute remarquable, avec le sentiment d'avancer difficilement, de buter. Pour en percevoir la substance, il faut du raffinement et l'on verra que le fond du livre est ailleurs.

Nous sommes à une époque idyllique baignant dans un bonheur mythique, où le Prince, tel un demi-dieu gouverne ses peuples en disposant de pouvoirs fabuleux au ciel et sur la terre. Son Divan est un petit Olympe:

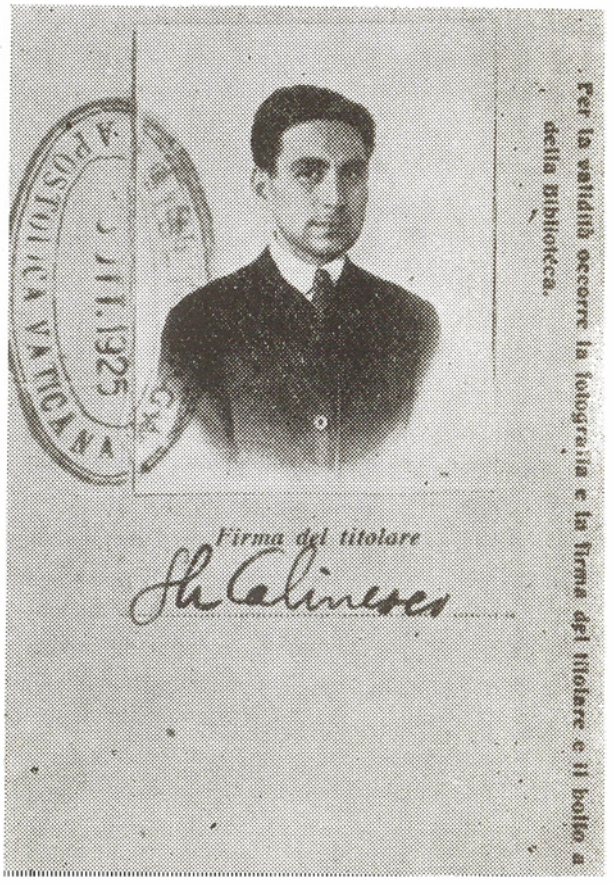
« ...Tout en haut se trouvait le Prince bouillonnant de colère et entouré de ses boyards; le spathaire tenait son épé et sa massue. Nul ne pouvait se soustraire à la justice dispensée par ce bras. Tous, boyards ou vilains, se courbaient sous le même joug comme sous un ordre immuable institué par Dieu. Depuis que ce pouvoir régnait en Moldavie, les éléments mêmes semblaient s'être soumis. Les pluies tombaient en temps voulu, les hivers connaissaient des neiges abondantes. Les eaux reposaient en paix entre leurs digues; les moulins et les torrents chantaient dans les vallées; les ruchers se multipliaient dans les clairières; les routes étaient paisibles. Les marchands se rendaient sans crainte chez les Allemands ou les Polonais, chez les Tartares ou en Hongrie; ils payaient la douane honnêtement, personne ne leur cherchait noise... »

Le Prince parcourt le pays afin de rendre la justice à ses sujets et de faire ses dévotions dans les monastères; il en profite pour visiter ses haras gouvernés par Manole Crin-Noir et, par la même occasion, se voit présenter le jeune Jder. La première mission du jeune homme est de présenter au Prince Etienne des plats préparés par Ilisafta, sa belle-mère: un chapon au vin arrosé de beurre fondu, *selon une recette héritée d'un boyard de la cour de l'Empereur Mavrichie, et des perdrix farcies rôties sur une mince broche de bois. Installés à la paysanne sur des souches de sapin, le Prince et son fils font honneur aux plats d'Ilisafta, tandis que, médusés, les courtisans debout font respectueusement cercle autour de Leurs Altesses et ne goûtent que des yeux à la nourriture impériale. C'est à Simion, père de Jder, que revient l'honneur de verser dans le verre du Prince le vin d'un baril.*

L'auberge de Pan Iohan offre le même aspect d'abondance euphorique. Les héros — car tous les héros de Sadoveanu se retrouvent à l'auberge — y reçoivent de bonnes nouvelles en diverses circonstances. On y mange du bouillon de poulet aux quenelles de sarrasin servi dans des écuelles et du poisson à la mamaliga.

L'abondance de la nourriture dans les manoirs et les auberges de la Moldavie est l'un des aspects particuliers de l'incroyable fécondité de ce pays presque ignorée des hommes. Dans un bocage dit de la Pomme-Pourrie (symbole, peut-être fortuit, mais évocateur de cette immense quantité de fruits) l'herbe fraîche pousse parmi l'herbe jaunie et des aurochs se mêlent aux brebis sauvages qui ont treize côtes. La brebis sauvage de Cantemir avait enchanté Eminesco qui voyait en elle l'élément l'une Dacie échappant à l'emprise du temps:

« Le cortège de Leurs Altesses s'était rendu au bocage de la Pomme-Pourrie, à la limite du pays dit Désert de Soroca. Plusieurs boyards et dignitaires s'étaient égaillés sur ces vastes prairies que n'avaient jamais foulées des pieds humains, afin que leurs chevaux pussent paître à loisir. Sur ces étendues sans fin, dans l'herbe jaunie tissée d'herbe fraîche,



Cälinesco pendant ses études en Italie (Carte d'entrée à la bibliothèque du Vatican)

susurraient autant d'insectes qu'il y avait d'étoiles au ciel. Là, personne ne venait manier la faux. On ne trouvait d'êtres humains qu'à vingt-cinq heures de marche. C'est là que passaient les brebis sauvages pourvues de treize côtes; parfois, par les hivers sans neige, les aurochs s'y aventuraient aussi.»

La récolte est l'effet miraculeux de la volonté divine après ce fléau qu'est la sécheresse. Pareil à l'herbe, le blé pousse démesurément: « En l'an de grâce 1469 il y avait eu abondance de pluie, et le bon grain avait fourni du pain blanc. En raison de la sécheresse qui avait sévi au début du printemps, les fétus de blé n'avaient atteint qu'un empan princier; mais les épis étaient bien aussi gros que le majeur d'un laboureur. Lorsqu'on les battait, les grains tombaient, lourds et drus, avec un cliquetis de verre. L'orge qui, aux champs, précède le blé était aussi fort bien venu. Quant au maïs du Bas-Pays, il était, à en croire la tradition des années fastes, dépourvu d'écorce. Les oiseaux du ciel et les mulots parcouraient les aires où l'on battait le grain pour se nourrir de cet excès d'abondance, effet de la bonté divine. Toute la récolte avait été déposée dans des fosses fraîchement brûlées. » *Par un autre effet de la bonté divine les abeilles font un miel épais dont on extrait une cire d'un parfum ineffable et lourd. Les étrangers viennent en charger leurs charrettes:* « . . . Cette cire verdâtre dégage un parfum des plus agréables et les seigneurs vénitiens sont des plus fiers lorsqu'ils peuvent éclairer leurs palais de torches faites de cette cire. Seules ces torches-là brûlaient au Grand Palais du Doge et dans la salle du Grand Conseil des sénateurs. Cette cire vaut 20 fois plus cher que l'autre, et son prix exige qu'on la mélange à la cire ordinaire au lieu de la brûler toute pure, ce qui, d'ailleurs, serait contraire à la santé, car son parfum est si fort qu'il vous entête comme du poison. »

Un pareil pays de Cocagne, où les souris se nourrissent aisément de grains cliquetant comme du verre, n'exige pas de ses habitants de gros efforts physiques et intellectuels. On s'y déplace à loisir dans une perpétuelle euphorie, pour se consacrer à la chasse, aux banquets, au vin. Jder et le jeune prince ne sont pas des élèves bien studieux. Leurs maîtres attachent beaucoup de prix à leur esprit naturel et considèrent un signe de grande sagesse le fait que Jder sache pourquoi le lièvre dévale les pentes, pourquoi le chien se saisit d'un os, et qu'il résolve le problème bien connu du loup, du chou et de la chèvre, en plantant le chou dans les cornes de la chèvre. Comme tous les êtres frustes, les gens sont cérémonieux et timides tout ensemble, non sans une certaine stupeur ingénue. Les enfants princiers apparaissent, puis disparaissent sans mot dire, vêtus « d'atours princiers de brocart aussi mignons que leurs petites personnes ». *Les domestiques de la cour se cachent naïvement* « derrière les piliers » *pour contempler les nouveaux venus. A l'arrivée d'Alexandre, Nasta, pudique et cérémonieuse (la pudeur tient lieu de cérémonie chez les sauvages) refuse de se présenter dès l'abord aux regards du rejeton princier. Elle ne se montre que bien plus tard, se cachant le visage derrière sa main comme les paysans avant d'user d'un langage hiératique, liturgique, d'une impénétrable complication. Il n'est pas jusqu'à la cruauté qui n'acquière dans ce cadre un ton idyllique. Quand les Tartares embrochent des enfants sur leurs lances comme si c'était du verre, coupent des têtes et les pendent à leurs selles, les faits sont contés sans horreur, avec une indolente satisfaction.*

Les Frères Jderi *est le poème d'un premier amour de jeunesse, amour sans suites;* la Source blanche *est celui de l'amour conjugal. Le Prince s'unit à Marie de Mangop, Simion Jder s'éprend de Marouchka, l'enfant clandestine d'Etienne lui-même. Ce roman n'est point dépourvu de péripéties, mais sa vraie signification réside dans cette saveur du rudimentaire. Les faits sont élémentaires. Le Prince Etienne va chasser l'aurochs, se marie, un boyard enlève Marouchka, les Jderi le poursuivent jusqu'en Pologne et en ramènent la jeune fille.*

Les grandes forces de la nature sont maintenant devenues hostiles. La sécheresse et les tremblements de terre épouvantent les rares habitants. Le Prince et les boyards mettent de « lourdes robes » *pour sortir avec une cérémonieuse humilité. Ces catastrophes, néanmoins, ne se répercutent point sur la parfaite euphorie de l'Univers. Les amours du Prince et celles de Jder sont soumises au calendrier et naissent en même temps que les ardeurs des bêtes sauvages:* « car maintenant, en septembre, au début de l'année, les bêtes féroces commencent à être en chaleur et se recherchent les unes les autres; les taureaux, surtout, mugissent puissamment, s'affrontent avec violence et se portent des coups de cornes en se disputant la maîtrise des prairies où paissent les vaches. Le mugissement du taureau est plus profond et plus terrible que celui du cerf poursuivant ses biches à la même époque ».

. . . La chasse du Prince représente le retour au monde pastoral, puis à la nature absolue, vidée de toute humanité. Les bergers vont au-devant d'Etienne et lui présentent du fromage en s'adressant à lui avec une audace archaïque, dans une parfaite indétermination historique et géographique: . . .« A votre santé, Monseigneur; que Votre Altesse goûte aux dons de nos brebis. Nous faisons un fromage qui s'appelle fromage princier, mais nous ignorons s'il arrive jusqu'au château de Votre Altesse. Nous nous disons, Monseigneur, que de notre montagne au château de Votre Altesse il y a maints corbillats pour les becqueter ». *Les chasseurs pénètrent dans un désert himalayen:* « Il y avait là des étendues désertes qu'aucun être humain n'avait foulées depuis la création. La montagne dispersait ses ravines, et les coteaux étaient totalement dépourvus de pâturages. Du côté de la Source Blanche le terrain était si accidenté qu'une bête fauve seule aurait pu y accéder par quelque sentier sinueux. Vers l'ermitage, la terre était durcie: la cascade tombait sur des rochers abrupts. Au fond de ce désert un sentier montrait qu'un être vivant s'y était frayé un chemin. » *Un vieil aurochs stupéfait contemple la scène, tel un génie*

sylvestre: « C'était un vieil aurochs à la crinière baie, mais sa robe était blanchâtre. Ses yeux noirs écarquillés étaient cernés de rouge. Il vint comme poussé par la tempête, contourna le seuil, hésita un instant, puis bondit prestement par-dessus les touffes de myrtilles ». *Mais voici que les chasseurs tombent sur une grotte qui réédite l'Eden d'Euthanasius*[2] *(le moine qui l'habitait était mort, lui aussi) et qui paraît hors du monde terrestre:* « Ils émergèrent du ravin sur une cime pierreuse; puis ils atteignirent un plateau abrupt. Sous les pesses, au loin, bruissait la Source Blanche. Tout contre la crinière écumante de la Source, on apercevait l'entrée étroite d'une grotte. Les chasseurs mirent pied à terre. Jder jeta un regard alentour avant d'avancer... On n'entendait rien. Les limiers, qui avaient pénétré dans le ravin, ne donnaient plus signe de vie. Dans la vallée déserte, à l'abri de la moindre brise, les rochers se rôtissaient au soleil ». *A l'instar de Cezara*[3], *le moine est réintégré dans la nature:* « Peut-être a-t-il été emporté par le torrent, lorsqu'il est tombé en allant chercher de l'eau, ou peut-être s'est-il envolé avec les vapeurs lorsque, pour obéir à son destin, il s'est penché pour prêter l'oreille à la voix des profondeurs. » *La poursuite de Marouchka par les Jderi sert de prétexte à une description du lent cheminement des troupeaux de bœufs, car le jeune Jder se déguise en marchand de bestiaux pour pouvoir passer en Pologne. Des émigrants lui offrent un coq en guise d'horloge et apprécient la saison empiriquement:* « ... Le prévôt Nikifor et d'autres chasseurs éprouvés nous ont dit que, cette année, les cerfs ont bramé plus tôt que d'habitude. Les grues se sont envolées avant le Jour de la Sainte Croix. Les rats des champs ont fait leur nid tout là-haut, à deux empans du sol. Et la rate des cochons égorgés et éventrés est plus gonflée à son extrémité ». *La procession des bœufs est solennelle dans son silence:* « Hommes et bêtes sont restés jusqu'à l'aube sous une pluie mêlée de neige. Puis ils se sont mis en route glissant dans la boue qui leur collait aux pieds. Le plafond de nuages s'était abaissé et crachait une humidité glaciale. On n'apercevait ni maison, ni forêt. Ils avançaient péniblement, affrontant les fouets du vent. Plus sensibles aux menaces du temps, les bêtes s'étaient groupées en rangs serrés, les unes derrière les autres et les unes auprès des autres, précipitant le pas pour atteindre l'horizon inconnu qui, sans cesse, se dérobait sous leurs pieds. »

Dans ce roman aussi la table et la boisson sont les conséquences naturelles de l'abondance. Tel moine est friand d'épaule de mouton rôti, et le Prince d'un poisson nommé « lipan »; *les cuisines de la Princesse regorgent de gibier, Iatco Hudici accueille ses hôtes avec du miel nouveau, des noix et de belles pommes; dame Ilisafta reçoit son fils en lui présentant du poulet rôti. Tous les boyards moldaves* « chérissent fort la boisson. » *La Cour reçoit des tonneaux de cinquante muids de vin de Cotnar et, à l'occasion des noces princières, huit charrettes chargées de huit tonneaux de vin parcourent les faubourgs. Jaillissant des quatre trous de chaque tonneau, le vin remplit les gobelets tout neufs.*

Cependant les héros sont en proie à la même timidité mêlée de protocolaire dévotion. Căliman se fait arracher les dents par un forgeron; un autre personnage s'ébaudit de ce que le destinataire d'une lettre devine les pensées de son correspondant rien qu'en regardant le papier; dame Marouchka se refuse à paraître devant ses hôtes avant de s'être composé une contenance dans un autre salon, et c'est son père qui l'amène ensuite en lui tenant la main.

Ces trois derniers romans[4] *appartiennent à la meilleure production de l'auteur; la maturité des moyens verbaux mis en œuvre est frappante. On a coutume d'expliquer par l'écriture l'accessibilité du sujet, mais dans ce genre de prose les préjugés sont généralement mal fondés. Les romans d'Alexandre Dumas père se passent de style.*

[2] et [3] Allusion aux personnages des contes fantastiques du poète Mihail Eminesco

[4] L'auteur se réfère également au roman *le Signe du Cancer* appartenant au même genre et précédemment analysé

Călinesco, professeur de lycée

Un étranger qui se contenterait de lire les idées du texte risquerait de s'étonner de leur indigence, voire de leur monotonie. Le langage est, ici, partie intégrante de l'œuvre, comme chez Creangă ou Caragiale, et se confond avec les personnages. Dépourvu de cette saveur linguistique, le fond s'amenuise, car ces cérémonies et cette ingénuité archaïques sont, pour une bonne part, exprimées par le langage. Notons que ce n'est pas sa façon d'accorder le dialecte moldave qui fait la beauté de cette langue. C'est une langue irréelle, ainsi qu'il convient à un monde hors du temps, une véritable création, un original mélange de Neculce, de patois paysan, des dialectes transylvain et valaque, de langage châtié et de langage théologique, qui ne ressemble à aucune de ses sources partielles. Ainsi l'auteur évite le pastiche. Les phrases coulent, ensorcelées, avec une savoureuse monotonie liturgique, empruntant leur réalité au monde visible:

« — A quoi songez-vous, honorable écuyer? lui demanda le révérendissime Amfilohie de la même voix douce.

— Je me demande en quelle affaire Son Altesse peut bien avoir besoin de nous. . . bredouilla le vieillard.

L'archimandrite le perça du regard avant de sourire:

— Oh non, ce n'est point à cela que vous songez, honorable écuyer Manole.

— Peut-être que je songe aux ennuis de Son Altesse, avoua le vieillard.

L'archimandrite le bénit:

— Heureux homme dont la bouche ignore le mensonge, comme il est dit dans les Psaumes. Honorable écuyer Manole, vous lisez fort bien, quoique vous ne connaissiez point vos lettres. Il y a beau temps qu'il fut signifié aux Princes que tel qui veut commander doit être le serviteur de tous. Le peuple de Byzance s'imaginait que son empereur passait ses journées à faire bombance et à dormir. Quant à nos boyards, qui cependant ne manquent point d'esprit, ils croient que Son Altesse les gourmande par haine. En vérité, le parler tendre est suave comme miel et sa douceur est un baume à l'âme; mais autant que de bonnes paroles, notre maître dispose d'une épée. » *Par suite de cette uniformité synthétique (l'expression individuelle en est absente et la langue de l'auteur se confond avec celle des personnages) ce langage donne — fort rarement d'ailleurs, et rien que lorsque l'auteur est fatigué — dans le maniérisme. Dans sa naïveté d'atelier, tel dialogue est précieux:*

— Si je ne m'abuse, se réjouit Ionuţ, Votre Altesse n'est point éprise de dame Nasta.

— Si fait, je l'aime et je me languis d'elle.

— C'est-à-dire que Votre Altesse la désire; mais elle ne voit point en elle une impératrice de qui la vue suffirait à la réjouir ! »

Parfois le contraste des situations prosaïques et de ce langage cérémonieux ménage des effets d'un comique savoureux:

« — Hélas, belle princesse, s'écria l'épouse du Vornic[5] en joignant les mains; ne vous agitez point de la sorte; vous aurez mal au cœur; ou bien il se rompra quelque chose dedans Votre Altesse ! »

. . . . . .

Considéré dans son ensemble, M. Sadoveanu est un grand conteur d'une richesse verbale véritablement énorme, tel Creangă ou Caragiale, plus inventif que le premier, plus poétique que le second, bien que dépourvu de l'équilibre artistique de Caragiale. Un seul homme parle par sa bouche et symbolise une société archaïque, mais, à l'encontre d'Eminesco, il analyse toutes les institutions de cette société. L'œuvre de l'écrivain constitue les archives d'un peuple primitif irréel: l'amour, la mort, la vie aux champs, la vie pastorale, la guerre et l'ascèse, tout y est. Ce grand créateur eut l'esprit de fuir les documents pour s'élever jusqu'à une idée générale. Si Sadoveanu n'a pas créé de personnages, il a du moins créé un peuple d'une barbarie absolue, établi dans un décor sublime, et âpre, un peuple grandiose, fabuleux, doté d'institutions géto-scythiques fournies par son imagination. Comme Chateaubriand, Sadoveanu commence par créer un univers pour y installer ses créatures qu'animent, au lieu de la mélancolie stylisée chère au romantique français, des instincts silencieux et rituels. Le gothique, la musicalité font défaut à son œuvre qui serait classique si une certaine rigidité n'en rompait l'équilibre. Le côté idyllique chez Sadoveanu est, dans la plus large acception du terme, asiatique, scythique (sans brumes slaves); il se fige en une placidité immuable, en une quantité muette.

L'homme personnifie son œuvre de la manière la plus frappante: robuste, massif, la tête volumineuse, le geste mesuré du gardeur de moutons, le langage fleuri mais prudent, monologuant volontiers, évitant la querelle. Mais la bouche aux coins tombants et le sourire pétrifié confèrent à ce visage une indifférence de fauve. Les yeux, au regard trouble et glacial qui vient de loin et dépasse le présent, appartiennent à une race inconnue.

[5] Boyard d'un rang élevé

Etudes et Conférences

CERVANTES

...Le point de départ de l'histoire de Don Quichotte est sans nul doute le désir de l'auteur « de provoquer l'horreur des lecteurs pour les histoires imaginaires et pleines d'insanités des romans de chevalerie ». « El cura » et « El barbero » font un triage sévère dans la bibliothèque de Don Quichotte et brûlent un grand nombre de livres, à commencer par Amadis de Gaule. *Ces œuvres, bien que d'une valeur secondaire, étaient très colportées à l'époque de Cervantes et suscitaient l'intérêt des natures romanesque ou éprises de sensationnel, de même que, à l'époque du plein essor du roman naturaliste, Ponson du Terrail et Georges Ohnet conserveront un large public. Cervantes choisit donc pour motif une polémique littéraire, habitude courante à l'époque et qui peut se formuler aujourd'hui comme la lutte entre la littérature idéaliste et la littérature réaliste. Simplifiant la question et négligeant les titres, obscurs pour bon nombre d'entre nous, des livres censurés par le curé et le barbier, il nous reste deux auteurs visés non sans quelque timidité par Cervantes, à savoir Bojardo et l'Arioste. Ceux-ci avaient dévoloppé de manière plastique la combinaison du cycle héroïque carolingien avec celui de la Table Ronde, et dans leurs poèmes s'entremêlent sans cesse entreprises héroïques, miracles, magie, sorcelleries, voyages aériens et maritimes et poursuite d'une princesse adorée telle la belle Angélique. Le curé parle avec un manque d'estime injustifié de l'Arioste, dont il n'accepte que la langue littéraire. Autrement, menace-t-il, «* si je le trouve ici et qu'il parle une autre langue que la sienne, je ne ferai aucune concession en sa faveur *». Ainsi, Cervantes rejette le conte de la Renaissance. Presque tous les exploits de Don Quichotte sont un persiflage de l'« ariostisme ». Don Quichotte vit dans un monde peuplé de chevaliers et de pâtres. Il adore Dulcinée, se croit la victime permanente des sorciers, combat contre les géants (métamorphosés soit en moulins à vent soit en outres de vin), voit dans une grotte Merlin, Durandarte, vole à des distances incalculables sur un cheval de bois, apercevant de là-haut la terre grosse comme une noisette, et enfin prend une folle décision: à l'instar de Roland le furieux, il quitte ses hauts-de-chausses et fait des culbutes en marchant sur les mains, les jambes en l'air.*

Le principe esthétique au nom duquel Cervantes combattait la littérature du type ariostien (oubliant que cette littérature appartient à la poésie pure et que, dans les limites de celle-ci, elle est elle-même réaliste), était celui de l'imitation de la nature. Les opinions littéraires de Cervantes semblent être celles du chanoine discutant avec le curé, lorsque Don Quichotte sera ramené chez lui dans une cage tirée par des bœufs. Le curé déteste les comédies pleines de choses « disparates », d'absurdités, de même que les romans de chevalerie, qui ne sont pas un « miroir de la vie humaine, un exemple de bonnes mœurs et une image de la vérité ». Cervantes veut une littérature fondée sur le vraisemblable, chargée d'observations morales et sociales, peuplée de héros positifs et critiquant les héros négatifs, car seule une telle littérature peut être éducative et exemplaire, « ejemplo de las costumbres ». Le créateur de Don Quichotte est donc l'un des parents du réalisme, et comme tel très proche de nous. Pour faire désirer le vraisemblable et dégoûter du fabuleux, il a inventé un fou qui fait toute sorte d'exploits risibles.

Que Don Quichotte soit à l'origine un héros ridicule, donc négatif, voilà qui ne fait aucun doute. Pourtant, par la force de la création et grâce aux sens adjacents conférés par l'auteur, il devient dans une grande mesure un héros positif, lequel revêt dans l'exégèse des proportions gigantesques et atteint, d'après certains auteurs, aux cimes de la sainteté. Il en est qui sont arrivés à des conclusions dangereuses, exaltant en lui l'aventure irrationnelle, la folie en tant que mode de vie, source de maux dont nous venons à peine de guérir. Nous ne trouvons pas dans l'œuvre de Cervantes, éminemment rationaliste, une connaissance et une éthique fondées sur l'absurde, et cela est tout naturel chez un homme qui cultive la nature, mais la personnalité de Don Quichotte est profonde comme celle de Faust et pleine des contradictions de la nature humaine.

En premier lieu, le fait de choisir un fou comme héros d'un livre n'est pas un simple accident. Le véritable poète, assure Platon par la bouche de Socrate dans Ion, *est celui qui perd l'usage de la raison, pris de démence, comme les corybantes dansants de Cybèle. La poésie est un effet de la frénésie et non de l'art, un signe du don divin et souvent le dieu choisit, pour chanter son chant, le poète le plus médiocre. C'est là, au fond, la franciscaine pauvreté d'esprit. Saint François et ses disciples font les pires folies, dont la plus grave n'est pas celle d'aller tout nus. Saint François enjoint au frère Maseo de tourner sur lui-même à une croisée de chemins jusqu'à en avoir le vertige, à prendre la voie qui le mènera à sa perte. La légende évoque la figure du frère Ginepro, qui coupe la patte à un cochon vivant pour faire plaisir à un malade. Jacopone da Todi, véritable Don Quichotte monacal, vante la « folie, comme un signe de sagesse:* « Senno me pare e cortesia — empazir per lo bel Mesia ».

La méthode frénétique était également celle de Dante, qui déclarait: « Io mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Che ditta dentro, vo significando ».

La pauvreté d'esprit s'exprime sous la Renaissance par l'idée de « l'ignorance » au sens d'étroitesse d'esprit, en faveur de la connaissance frénétique. Giordano Bruno élevait jusqu'aux nues l'ânerie et la folie et affirmait que les ignorants sont les véritables savants «per ridursi a quella gloriosissima asinitate e pazzia». *Et il dédie des vers à l'âne. Nicolas de Cusa intitule trois de ses dialogues* l'Idiote.

Il est évident que la naïveté schillérienne, la théorie de l'enfance de Uber naive und sentimentalische Dichtung *est une position apparentée à celle qui exalte la folie et l'ânerie. Le génie se manifeste par la* Simplicität. *Dans* Uber die Seele, *Schelling fait une distinction entre l'âme (*Seele) *et* der Geist *(L'esprit ou pour mieux dire l'intelligence). L'âme est l'esprit universel, notre participation à la substance divine. Il n'existe pas de maladies de l'âme, mais seulement des maladies intellectuelles, en ce sens que l'on peut interrompre le contact entre l'intelligence rationnelle, la* Verstand — *et la* Seele, *c'est-à-dire entre la connaissance relative et la divinité, qui est la Science même. Au fond, nous sommes des fous, puisque l'essence de notre esprit est l'irrationnel, le divin. La folie ne naît pas, elle jaillit au dehors* «tritt nur hervor», *le génie lui-même étant une forme de passivité délirante, un* pati Deum. *D'où l'observation que les hommes qui n'ont pas en eux un grain de folie sont secs et stériles, entièrement séparés des Démons* (« Nullum magnum ingenium sine quandam dementia »).

Toutes ces aberrations idéalistes, prises comme de simples métaphores, expriment certaines vérités. Il serait fort étrange que Giordano Bruno, homme des temps nouveaux et panthéiste, ainsi qu'Erasme, auteur d'un éloge burlesque de la folie, se targuent de mysticisme. En réalité, ils luttent contre le dogmatisme scolastique et papal, qui faisait marquer le pas à la science, et recommandent que l'on consulte de nouveau le dieu qui pour eux est la nature. Les hommes vivent d'idées reçues et sauter par-dessus ces idées apparaît comme une folie, alors que ce n'est qu'un acte sain de régénération de la connaissance. Ce qu'Erasme combattait dans l'Eloge de la folie *c'était la manie de ratiociner et l'éloignement de la nature, et non pas le rationalisme. Ses pensées, tout comme celles de Cervantes, vont vers l'âge d'or, où il n'y avait ni règles ni grammaire et où les gens vivaient en se guidant sur leurs instincts.* « En fait — *dit Erasme* — à quoi la grammaire aurait-elle servi en ces temps-là? Il n'existait qu'un langage, et les hommes le parlaient uniquement pour se comprendre ». *Aujourd'hui nous nous sommes éloignés de l'innocence primitive et la grammaire nous suffoque. Pour ce qui est de l'acte de la création, il est avéré qu'il n'est pas la somme exacte de divers moments de réflexion technique, mais un processus vivant et spontané, comme la vie même. Quiconque exagère la délibération en matière d'art et ignore l'explosion du produit latent de l'expérience personnelle, tombe dans le formalisme. La folie est le jaillissement impétueux et imprévu du pétrole hors du puits, après que le sol a été foré avec soin. En bref, la folie n'est pas absurdité, n'est pas l'antithèse de la raison, mais la nature, ennemie des dogmes. La création frénétique se déroule conformément à la nature, et partant, à la raison.*

Dans l'histoire de Cervantes il existe, dans l'esprit de ce qui a été dit plus haut, deux fous, Don Quichotte et Sancho Pança, ce dernier étant considéré à tort comme l'expression du bon sens. « Je ne m'étonne point tant de la folie du chevalier — *dit le barbier* — que de la simplicité de l'écuyer ». *Sancho est un* simple, *un* bobo, *un pauvre d'esprit, un monument d'ânerie, selon la définition de Giordano Bruno.*

La nature parle par sa bouche, mais c'est la nature non ennoblie par les efforts de l'intellect, la nature primaire, qui n'a pas atteint aux cimes de l'humanisme.

Examinons un peu le cas de Don Quichotte. Sous l'aspect théorique, c'est sans nul doute un malade. Sa souffrance tient à ce qu'il ne peut percevoir et interpréter justement le réel, sa maladie est hallucinatoire. Parfois le délire relève de la perception, d'autres fois de l'interprétation. Ainsi, les moulins à vent lui semblent être des géants, mais la paysanne qui devrait être la ravissante Dulcinée du Toboso lui apparaît telle qu'elle est en réalité, terriblement laide. Cette fois Don Quichotte estime qu'il est l'objet d'un ensorcellement qui lui dérobe la véritable apparence des choses. En bref, Don Quichotte a des crises de la notion de réel, qu'il remplace par un idéal. Le fait s'explique de la manière suivante: Don Quichotte croit en la tradition chevaleresque, tout comme un homme de science moderne croit dans les lois de la nature. C'est un scolastique, pour lequel ce qui est écrit reste inattaquable. Par là, le noble hidalgo suscite à bon droit nos rires. Mais par ailleurs, Don Quichotte n'est pas satisfait du présent et comme il porte en son esprit une image utopique du monde, il la projette sur le réel et l'altère. Don Quichotte ne voit pas le monde tel qu'il est, mais tel que celui-ci devrait être de son point de vue. Il voudrait que la femme fût diviniment belle et ce n'est pas là chose impossible, au terme d'un long effort eugénique de l'humanité. Pour l'instant, le héros ne peut soutenir la laideur et, partant, il lui substitue ses chimères. C'est une Madame Bovary. Les livres ont dégoûté celle-ci de gens prosaïques comme le docteur Bovary et ont éveillé en elle l'image d'un homme parfait. Et lorsqu'elle rencontre un être quelque peu différent des autres, elle voit en lui l'amant parfait, alors qu'il n'est rien d'autre qu'un aventurier. Si Don Quichotte considérait le réel en face et cherchait à le corriger dans la mesure de ses forces, il serait notre homme. Mais chez lui, la détermination du moment historique est défectueuse, et c'est en cela que réside, du point de vue théorique, sa folie.

Cependant dans l'ordre pratique, le fou Don Quichotte est digne d'estime. Avant tout il abhorre la tour d'ivoire. Le curé, le barbier sont des êtres sédentaires, de lâches horaciens qui ne veulent pas quitter la paix de leur village et de leur foyer. Ils s'efforcent d'amener Don Quichotte aussi à l'étroitesse de leur horizon. Don Quichotte se voue au bien public, sa mission étant de porter secours à ceux qui souffrent, de relever ceux qui sont tombés, de réparer les injustices, de châtier l'insolence. La littérature espagnole a ridiculisé « la honra » et « el pundonor », l'amour-propre exagéré du féodal. Don Quichotte ne repousse pas ce sentiment, devenu chez lui une force propulsive: «Je veux dire, Sancho, que le désir de gagner la renommée est actif au plus haut degré... Qui a poussé... César à passer le Rubicon?... Qui a percé les navires et abandonné sur la

terre ferme, séparés par les eaux, les vaillants Espagnols guidés par le sage Cortes, dans le Nouveau Monde? ». *Don Quichotte a le noble désir de se faire remarquer par de vaillants exploits.* « Mes intentions — *ajoute-t-il* — je les dirige sans cesse vers de nobles buts, à savoir de faire du bien à tous et de mal à personne ». *Il est à remarquer que le fou parle comme le philosophe le plus raisonnable, si bien que ceux qui le connaissent disent de lui qu'il est un* « cuerdo loco », *un sage fou, ou encore un* « loco que tira a cuerdo », *un fou sur le point de devenir sage.*

Les actes de démence du héros, si l'on fait abstraction de ses erreurs de perception, sont les exploits éminents d'un héros positif. Don Quichotte croit voir dans les moulins à vent des géants et il les attaque. Les géants sont méchants et terribles et d'ailleurs les ailes des moulins représentent en soi un sérieux obstacle. Ceci étant, Don Quichotte, qu'il se trompe ou non, est un brave. Deux troupeaux de moutons et de béliers soulèvent de grands nuages de poussière et Don Quichotte croit que ce sont les armées de l'empeurer Alifanfaron et du roi Pentapolin. Armé de sa lance, il se jette sur eux, c'est donc un vaillant. Deux lions effrayants sont amenés dans leurs cages par un dresseur. Don Quichotte ordonne, pour la plus grande épouvante de tous, qu'on les lâche, afin qu'il puisse se battre avec eux. Le dresseur ouvre la porte de la cage du lion et notre héros avance. Par bonheur, le lion bâille et refuse de sortir de sa cage. « Il est fou», *dit de Don Quichotte un autre hidalgo.* « Non, il n'est pas fou — *répond Sancho* — il est audacieux ». *Don Quichotte arrive au bord d'un cours d'eau et monte avec Sancho dans une barque sans rames, qu'il tient pour ensorcelée. La barque manque de heurter les roues d'un moulin. Sancho tremble de peur, Don Quichotte garde son calme. Par bonheur, ils s'en tirent, mais le danger a été grand. C'est en faisant preuve de telles vertus que Christophe Colomb a découvert l'Amérique. Don Quichotte rencontre sur son chemin une grotte. De grandes nuées de corbeaux le jettent à terre, à l'entrée même de la grotte. Mais notre héros ne prend pas peur et entre. Saurait-on concevoir une plus heureuse fermeté d'âme pour un explorateur? Le duc se moque de Don Qouichotte. Il simule l'arrivée d'une délégation de femmes à barbe, qui le prient de désensorceler des amoureux transformés en singes et en crocodiles de métal, à des milliers de lieux de là. Don Quichotte monte sur un cheval de bois qui dans son imagination traverse les airs à la lumière de l'éclair. Puisqu'il est persuadé que l'exploit est dangeureux, Don Quichotte s'avère un brave, apte aux expériences scientifiques les plus hardies. Ce qui semble difficile à l'homme du commun, Don Quichotte est à tout instant près à l'entreprendre, avec une intarissable curiosité.* « Todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles », *reproche-t-il à Sancho, dont l'incuriosité témoigne d'une irrémédiable ânerie. Don Quichotte est doté des grandes vertus de l'explorateur de la nature et s'il pouvait se guérir du délire de la perception, tout en gardant intacts sa curiosité et son courage, il serait de nos jours un conquérant des forces de l'univers.*

A l'instar de bon nombre d'autres écrivains espagnols, Cervantes a glissé dans son œuvre des idées démocratiques, mais en les plaçant prudemment dans la bouche d'un fou irresponsable. Cet hidalgo si fier ne fait pas cas de son origine. Pour lui, « villano » *et* « caballero » *sont de simples notions éthiques, qu'aucun abîme ne sépare. Son comportement modeste, affable avec tout un chacun, charme tout le monde. Tous sont à ses yeux des chevaliers, pour peu qu'ils se montrent désintéressés, charitables et pleins de respect pour les héros célèbres. Quand on lui fait observer que la Dulcinée du Toboso n'est qu'une simple paysanne, il confesse que la question de l'origine* « importa poco » *et que la* « mucha hermosura y la buena fama » *sont suffisantes. L'idée de la noblesse du mérite revient souvent chez Don Quichotte. Dorothée, priant Don Fernando de l'épouser, ajoute:* « Et s'il vous semble que vous avilirez votre sang en le mêlant au mien, sachez qu'il n'est que peu ou aucune famille noble au monde qui n'ait suivi cette voie et que la noblesse que l'on recherche chez les femmes n'est pas celle qui tient aux

Călinesco à trente ans

descendances illustres; la véritable noblesse réside essentiellement dans la vertu». *Don Quichotte rencontre un riche paysan, Juan Haldudo* « el rico », *en train de rouer de coups un gamin de quinze ans, qui lui avait réclamé ses gages. Le paysan riche est une figure fréquente dans la littérature espagnole. La noblesse de naissance devenait toujours plus pauvre, et la bourgeoisie urbaine et rurale prenait sa place.* El alcade de Zalamea *de Calderon est un paysan aisé, obstiné, rogue, revêtant des traits de caractère de la classe dominante, tout en conservant sa haine pour les gentilhommes. Le paysan de Cervantes est simplement un avare. Don Quichotte prend la défense du gamin, ordonne au paysan de payer et s'en va. Le paysan ne paie rien du tout, il se remet à battre le gamin et tout en reste là. Bien plus, la victime maudit l'intervention de l'indésirable bienfaiteur. Le temps n'était pas encore mûr pour mettre fin à l'exploitation pratiquée par les koulaks et le geste de Don Quichotte nous apparaît comme sympathique, mais utopique.*

Don Quichotte fait des gestes qui bouleversent l'ordre légal et pour lesquels il est poursuivi par les autorités. Lorsqu'il voit passer un convoi de galériens, il les aide à prendre la fuite. « Il est mal — *déclare-t-il* — que des hommes honorables soient les bourreaux des autres hommes ». *C'est là bel et bien une révolution et il ne fait aucun doute que le héros aurait participé à tout renversement d'un régime fondé sur l'inégalité et la contrainte.* « Comment — *s'écrie-t-il scandalisé quand on vient l'arrêter* — pouvez-vous qualifier de brigand de grand chemin celui qui rend la liberté à des hommes enchaînés? » *Don Quichotte a sa politique à lui comme nous allons le voir. Cet hidalgo, exalté, dit des mots qui pourraient faire croire à certains que Cervantes était un tantinet communiste. Mangeant un gland (il me semble qu'en Espagne le gland est comestible), le héros rêve d'une société sans propriété individuelle:* « . . . Heureuse ère et heureux temps que ceux que les anciens appelaient les temps d'or; et cela non parce que là, l'or qui a tant de prix en notre ère de fer, aurait été alors amassé sans peine, mais parce qu'à cette époque ceux qui vivaient dans ces pays ignoraient les mots le tien et le mien ». *Il ne saurait s'agir en l'occurrence que d'un communisme utopique et idyllique, nullement d'un communisme de production, mais d'une sorte de pays de cocagne, où les gens mènent une existence heureuse et cueillent les fruits à même l'arbre. Un héros de Lope de Rueda rêvait lui aussi d'un tel pays, où les gens qui travaillent sont battus et où au contraire ceux qui dorment reçoivent des gages. Il existe en ce pays un fleuve de miel où tombent de l'arbre des beignets, en disant* « *mange-moi, mange-moi* ».

Il semble que Cervantes, tout hidalgo qu'il était, ne goûtait pas la division en classes de la société ni surtout l'arrogance de l'aristocratie. Il y a une différence, fait observer Don Quichotte, entre les chevaliers et la cour, qui se confinent dans leurs appartements et parcourent le monde sur place, en consultant la carte, et les chevaliers errants qui affrontent les éléments déchaînés. Un chevalier errant doit être astrologue, pour s'orienter d'après les étoiles, mathématicien, maréchal-ferrant, valet de ferme et en outre il doit être chaste dans ses pensées, honnête dans ses paroles, libéral dans ses œuvres, vaillant dans ses exploits, patient dans l'adversité, plein de compassion pour les besogneux et défenseur de la vertu, même si cela doit lui coûter la vie. Don Quichotte conçoit le chevalier comme un être parfait mis au service de l'humanité, et par là il est sublime.

Par rapport à ce chevalier, le duc qui donne l'hospitalité à Don Quichotte et à Sancho nous apparaît comme un bambocheur ignoble, faute d'occupations plus sérieuses. Car, comment est-il possible que des aristocrates festoient avec une telle inconscience, en compagnie de leur valetaille, aux dépens d'un homme honnête et pauvre d'esprit et d'un simple paysan? Cela passe toute mesure. Don Quichotte voit savonner sa barbe, Sancho est arrosé d'eau sale, des chats à grelots sont introduits dans la chambre du chevalier errant et lui griffent effroyablement le visage et le nez. Aussi n'est-il pas étonnant que malgré la bonne chère qui leur est donnée, Don Quichotte s'ennuie bientôt, et parte en faisant l'éloge de la liberté: « La liberté, *Sancho,* est l'un des dons les plus précieux que le ciel ait fait aux hommes; tous les trésors de la terre et de la mer ne valent pas autant qu'elle: pour la liberté et pour l'honneur, on peut et on doit mettre sa vie en jeu. . . » « Heureux un celui — *ajoute-t-il* — auquel le ciel a fait don d'un quignon de pain, sans qu'il soit obligé de rentre grâce à un autre qu'à lui-même ». *L'aversion pour la vie de courtisan a été exprimée par nombre d'autres écrivains, et notamment par Antonio de Guevara, qui nous est connu par son* Horloge des princes *traduit par Nicolae Costin.*

On sait que Sancho Pança est nommé, par manière de plaisanterie, gouverneur d'une pseudo-île, occasion que Don Quichotte met à profit pour lui donner des conseils très sages, et pour Sancho de faire preuve de bon sens. Don Quichotte ne repousse pas l'idée de devenir empereur, idée que nous devons interpréter dans le sens qu'il désirait assumer les plus hautes responsabilités civiques. A l'époque, Machiavel était largement commenté et sa méthode de gouvernement, aux velléités scientifiques mais en contradiction avec la morale, soulevait des protestations. On parlera, au XVIIe siècle, de dissimulation honnête et de prince chrétien. C'est un tel prince que rêve d'être Don Quichotte en ce sens qu'il n'entend pas faire le mal sous prétexte de défendre l'ordre public. La vertu et la miséricorde doivent être des préceptes directeurs:

« Compatis aux larmes du pauvre; et sois plus juste que les dires du riche.

« Quand la chose est possible et qu'il faut faire montre d'équité, ne châtie pas le coupable avec toute la rigueur de la loi, car le renom d'un juge sévère n'est pas plus grand que celui d'un juge compatissant ».

Quelques mots à présent sur Sancho. Il est gourmand, intéressé, poltron, dépourvu d'imagination, rusé, plein d'un bon sens plutôt pédestre, illettré, manifestant son intelligence naturelle dans des proverbes. Il est conquis par la nature aventureuse de Don Quichotte et lui est fidèle (« io soy fiel »). *On ne saurait dire qu'il a plus de raison que Don Quichotte, car le noble hidalgo est une mine de sagesse. Et, en outre, Sancho, qui dans une barque glissant sur une eau calme tremble à en scandaliser son maître, ne pourrait être ni un Colomb ni un Cortes. Don Quichotte oui. Sancho respecte lui aussi la nature et a peur des complications. La comédie qu'il joue au docteur qui ne le laisse pas manger est de type moliéresque. En tant que gouverneur, Sancho résout quelques menues questions, à la manière de Nasredine-Hodja, mais il ne voit pas grand, il n'a pas d'idées constructives et ne saurait donc fonder une civilisation. Par surcroit, il est poltron. Lorsqu'il donne au duc l'ordre de simuler une attaque ennemie, il tombe malade de peur et renonce au pouvoir.* « Moi — *dit-il ailleurs* — je suis un être pacifique, doux, calme et je sais avaler n'importe quelle injure car j'ai une femme et des enfants à nourrir et à élever; aussi sachez et ne soyez pas fâché que je ne veuille mettre à aucun prix l'épée à la main, que je ne désire combattre, ni un homme du commun ni un chevalier ». *Ce pacifisme frise la trahison, car lorsque la patrie est en danger, on est tenu de la défendre. Don Quichotte par contre est très combattif, sans être belliqueux. Les armes, selon lui, ont* « pour objet et pour but la paix qui est le bienfait le plus grand que les hommes puissent désirer en cette vie ». *L'artillerie lui semblait une invention diabolique, et c'est pourquoi il bénit les siècles qui ne l'ont pas connue.*

En définitive, qui est Don Quichotte? Un être noble, qui se dépense dans une direction chimérique, parce qu'il n'est pas capable, subissant le prestige des livres, de faire une juste analyse du présent. Qui est Sancho? Un homme simple, capable de suivre un exemple grandiose, mais qui se voit acheminer par des chemins nébuleux. Tout pareillement certains d'entre nous aujourd'hui gaspillent leurs forces en tenant pour viables des mondes disparus et se battent contre des fantômes alors que, ouvrant de grands yeux sur la réalité historique, il nous est possible de dépenser notre puissance de création en promouvant, pour le bien de la patrie, le nouvel idéal de vie, fondé sur l'étude de la nature et sur la sainte activité collective, affranchie à tout jamais de l'exploitation.

Chronique du misanthrope

LA FRIGMANIE

L'ancien peuple frigmain, dont parle mon manuscrit, se caractérisait par une haute conception de la patrie. Le mot patrie revenait plusieurs fois dans toute chanson, au début et à la fin de tout discours, c'était le mot d'ordre des enfants, des femmes, des soldats et des citoyens. La patrie avant tout, tout pour la patrie. Les Frigmains travaillaient, en effet, pour leur patrie, faisaient des enfants pour elle, combattaient et mouraient pour elle. L'amour qu'ils lui portaient était proverbial.

L'étranger qui se rendait en Frigmanie demeurait stupéfait de tant de dévouement à une idée. Tout individu doué d'une musculature satisfaisante manipulait l'arc et le javelot, les femmes cousaient pour les soldats, les mères échevelées, l'air sinistre, invoquaient la protection du Dieu de la Guerre, en allant déposer sur l'autel de la patrie leur or, leurs bijoux, leurs outils précieux. Même les enfants avaient de petits arcs, ou couraient porter des messages. Ceux qui étaient trop jeunes ou trop vieux pour prendre part aux combats, faisaient quand même quelque chose: ils chantaient l'hymne de la patrie. Invalides et enfants se rassemblaient sans exception au centre de la cité ou derrière la ligne de feu et chantaient du matin au soir, pour encourager les combattants.

La Frigmanie était un camp immense. En temps de paix, les Frigmains jouaient à la guerre, et leur sens civique était si aigu, l'individualisme si haïssable, que non seulement ils prenaient leurs repas en commun, comme les Spartiates, mais encore ils ne sortaient jamais seuls. Hommes, femmes et enfants marchaient dans les rues sur deux rangs par pelotons de douze personnes au moins, en chantant l'hymne de la patrie. Un individu était-il surpris seul en chemin, il devenait aussitôt l'objet d'un grand mépris. La Frigmanie était d'ailleurs très peuplée et cette discipline avait eu le résultat d'extirper tout sentimentalisme familial. Ignorant la vie de famille, car les enfants étaient immédiatement confiés aux camps de l'Etat, les Frigmains ne souffraient pas de la mort de leurs proches et ne remarquaient aucunement la diminution du groupe par la mort, le nombre des colonnes naturelles où ils s'associaient étant aussitôt rétabli. Quand trop de Frigmains étaient tombés sur le champ de bataille, les mères se réunissaient dans le Temple des naissances et atten-

daient que le Grand Prêtre de la patrie leur communiquât le nombre exact d'enfants qu'elles devaient produire dans le plus bref délai légal possible. La Frigmanie était une ruche, un essaim. Les citoyens mangeaient tous les mêmes plats, par portions égales, selon leur âge et selon les temps. S'ils se trouvaient dans l'abondance, ils recevaient par exemple chacun un pain, une tranche de viande, une pomme; s'il y avait disette, ils ne mangeaient qu'un demi-pain ou même un quart. Comme ce traitement était rationnel, personne ne bronchait. Aux époques de famine ou de grand péril, afin d'assurer la nourriture quotidienne des soldats et des mères (qui enfantaient les futurs soldats), les vieillards jeûnaient un jour ou deux par semaine, suivant le cas. Le butin de guerre était partagé également entre tous.

Comme les moutons, qui en l'absence du berger et de son chien demeurent sur place, indécis et ne sachant où se diriger, les Frigmains ne pouvaient vivre sans les conseils et les indications de leurs chefs. Ils étaient animés par un grand esprit de discipline et tous obéissaient aveuglément aux ordres supérieurs. Lever, coucher, promenades, travaux, tout se déroulait selon les prescriptions des grands. Les Frigmains pleuraient quand le Grand Prêtre pleurait et riaient quand il riait. Un éclat de rire isolé suscitait la désapprobation. Il aurait pu être contagieux, mais comme je l'ai déjà expliqué, la foule n'osait pas rire si on ne lui avait pas dit que ce serait utile à la patrie. D'ordinaire pourtant, les Frigmains étaient fort gais, l'opinion de leurs chefs étant que la gaîté donne de l'énergie.

Si les Frigmains étaient soldats et menaient cette existence-là, c'est que tous les peuples se battaient contre eux. Celui qui arrivait parmi eux à l'improviste, sans connaître le fond des choses, approuvait de tout cœur l'abnégation, l'ordre, l'enthousiasme avec lesquels hommes et femmes, jeunes et vieux, mangeant ce que l'Etat leur distribuait, exécutant les travaux prescrits, défendaient leur pays environné de tous côtés par les ennemis. Et ces ennemis luttaient désespérément, ayant juré de ne point déposer les armes avant d'avoir terrassé les Frigmains. En voyant le peuple entier se défendre et chanter l'hymne de la patrie, l'étranger était saisi d'admiration et de sympathie et regrettait que les autres peuples ne laissassent pas à ce pays si actif le répit nécessaire pour manifester ses vertus en temps de paix. Les Frigmains semblaient d'ailleurs habitués à cet état de choses et ne s'en plaignaient pas. Au contraire, ils mettaient toute leur ingéniosité à détruire leurs ennemis et, quand ils triomphaient, traitaient les vaincus avec la plus grande dureté. Ils avaient des sabres dentelés comme des scies, des javelots à crochets, de longues cuillers pour laisser couler de la poix bouillante sur les têtes des ennemis, des heaumes effroyables et des armures hérissées de clous et de piquants. Ils étaient très habiles à creuser des trous sous terre pour ressortir, comme des taupes, derrière les lignes ennemies. Mais ce qui épouvantait le plus leurs adversaires, c'était qu'au lieu de tuer leurs prisonniers, ils les nourrissaient de la moitié de la portion quotidienne des Frigmains, pensant ainsi leur faire honneur, tandis que les malheureux, habitués à faire meilleure chère, se sentaient mourir lentement de faim. C'est pourquoi les soldats des autres peuples, afin de ne pas être réduits à manger une demi-pomme, se poignardaient dès qu'ils étaient pris.

Tout ceci pouvait sembler admissible à l'étranger ignorant, exalté par l'hymne de la patrie. Plus tard, il apprenait nécessairement un détail troublant. Si tous les peuples combattaient les Frigmains avec tant d'acharnement, c'est que ceux-ci les attaquaient les premiers. La loi patriotique de la Frigmanie enjoignait aux citoyens de combattre sans relâche, jusqu'à ce que le monde entier devienne leur patrie. Tout endroit où un Frigmain posait le pied devenait sa patrie, et c'est pourquoi ils cherchaient à faire reculer leurs frontières le plus loin possible, par des combats et par l'activité procréatrice des mères.

Car les Frigmains avaient à un très haut degré le sentiment de la patrie, mais non celui de la patrie des autres.

JURNALUL LITERAR
No 47 du 19 nov. 1939

Chronique de l'optimiste

SUR LA BEAUTÉ

J'ai fait toutes sortes de réflexions en contemplant la faune d'un aquarium. D'une façon générale, les poissons comme les minéraux ne peuvent être évalués qu'au point de vue esthétique. Tout au plus pouvons-nous les considérer, s'ils sont plus expressifs, comme d'extravagants masques de carnaval. Ils peuvent intéresser au plus haut point un esprit fantasque, tel Victor Hugo, mais nullement un moraliste. Voici une sorte de turbot qu'on appelle le chat-de-mer. C'est une large feuille, aux bords ondulés comme des ailes, une chauve-souris aquatique, énorme et blanchâtre. Son glissement dans le milieu liquide est un chef-d'œuvre de manœuvre nautique. On croit voir voler une feuille ondoyante de palmier, à la chair d'une candeur liliale.

L'être qui se trouve soudain sous le vol de cet avion flexible doit éprouver une terreur mêlée de volupté. La méduse aussi, d'ailleurs, fascine par son aspect translucide, par sa phosphorescence et son air de fleur à l'innocente chair colloïdale, et pourtant elle dévore. Je vois encore une sorte de poisson pas très gros, qu'on appelle, j'ignore pourquoi, une harpie marine. Elle a une tête de vieille cancanière. Comme elles sont là plusieurs, placidement alignées, les yeux tournés vers le public et les gueules ouvertes pour boire, on dirait qu'elles se sont rassemblées pour un brin de causette et que leurs nageoires manient par en-dessous des aiguilles à tricoter. Leur aspect est terriblement goyesque, grotesque veux-je dire. Si nous les envisageons en tant qu'expressions caractérielles, elles sont toutes la caricature d'une même idée. La surprise esthétique est strictement formelle, comme le serait celle, par exemple, de rencontrer dans la rue des passants ressemblant tous à Napoléon Ier et vêtus de son célèbre uniforme. Les êtres de la faune inférieure n'ont pas de personnalité, ils sont fabriqués en série. Quand ils ne sont pas grotesques, ils étonnent par la fantaisie de leur construction. Tel petit poisson est un véritable colibri aquatique, tel autre un papillon paradisiaque.

— Où voulez-vous en venir, monsieur le professeur, avec ces considérations d'ordre, pour ainsi dire, imaginatif? Essayez-vous de vous distraire de l'idéologie, en jouant avec la pointe de votre crayon, comme un Gavarni?

— Pas le moins du monde, mon cher, l'idéologie est mon cordial, j'en bois une goutte tous les jours. Loin d'être amer, comme vous l'imaginez, il est doux et chargé d'arômes. Pensez-vous que les idées avancées doivent nécessairement se cacher sous un vêtement sépulcral?

— Non. Mais je voudrais savoir où vous voulez en venir.

— J'en étais resté au papillon paradisiaque. Lui aussi, au fond, est une figure grotesque. Tout ce qui développe immensément, calligraphiquement, avec une fantaisie excessive, une idée simple est grotesque. Dans la faune inférieure, il semble que la nature ait pris de trop grandes précautions pour obtenir des effets minimes. Rien que pour épouvanter l'ennemi, quel fabuleux déroulement de profils terrifiants! Il manque ici quelque chose de profond, de plus économique, et c'est la raison.

Mais revenons à ma première idée. Je disais que cette faune inférieure ne peut être appréciée, comme les cristaux, qu'au point de vue esthétique. On y trouve certes des exemplaires mieux réussis, ou au contraire plus effacés. Mais dans cette zone, l'inachevé, le difforme même produisent une émotion agréable. Un esturgeon bossu est admirable, une carpe ayant les deux yeux du même côté comme le turbot est une monstruosité gracieuse. Le monstre suscite la surprise, sans produire de répulsion. Tout démontre la force d'invention inépuisable de la nature, qui à ce niveau ne suscite aucun sentiment de reproche.

Tout change dès que nous avons affaire, comme chez l'homme, à une faculté supérieure et capitale, la pensée. L'appréciation d'un exemplaire humain se fait à un point de vue supérieur, sous le rapport moral.

— Même lorsqu'il s'agit de perfection corporelle?

— Même alors. Il n'existe d'ailleurs pas de perfection corporelle, mais simplement la santé. Evidemment, dans les nouvelles conditions de son existence, l'homme devra éliminer progressivement les tares physiques léguées par les siècles d'exploitation et d'ignorance et acquérir, autant que possible, un corps plus résistant et mieux conformé.

— Et beau, par conséquent.

— Beau est un terme confus. Dites, si vous voulez, humainement beau, moralement beau, car une beauté exempte de toute valeur morale, comme celle du papillon ou du sterlet, équivaudrait, dans notre sphère, à la laideur. N'avez-vous pas remarqué qu'à mesure qu'on gravit l'échelle zoologique, les prestiges fantastiques s'évanouissent? Lorsque paraît la pensée, ils deviennent absolument ridicules. Un philosophe à la chevelure comme un jardin de soie, à la peau d'émail, aux yeux de diamant etc. n'inspirerait aucune confiance. Qu'une femme soit d'une beauté divine des pieds jusqu'au menton, il suffit que plus haut sa figure ne trahisse aucun souffle de vie émotionnelle et intellectuelle pour qu'elle devienne brusquement laide à tous les égards. Vénus, Diane, Minerve, enfin les œuvres des grands sculpteurs de l'antiquité ne doivent pas leur beauté à une perfection purement formelle, mais à la pensée supérieure qu'elles expriment. Elles représentent une tenue cérébrale suprême et leurs corps parfaits sont au fond l'idéogramme de leur haute humanité. Bref, cher ami, l'homme ne s'exprime pas uniquement par sa physionomie, mais par tout son corps, de sorte que, soit dit en passant, le vrai portraitiste est celui qui peint la personnalité de la tête aux chevilles, dans toute son attitude morale. Si la beauté humaine est subordonnée à l'idée morale, même un disgrâcié physique peut trouver son salut et devenir beau. Les hommes embellissent spirituellement, c'est-à-dire en vertu de leur vibration idéologique, et un Esope camus me plaît mieux qu'un Adonis.

— Faut-il comprendre que vous assignez à la beauté physique un rôle secondaire?

— Mais je vous ai déjà dit que non. La libération de l'esprit rectifie le corps, jusqu'alors contorsionné par la misère et l'humiliation. L'ouvrier du monde socialiste se dirige à pas sûrs vers la véritable beauté intégrale. Il s'est produit en ce monde une modification du régime des pensées, de nature à déterminer une conformation plus équilibrée. Le révolutionnaire d'autrefois était dévoré d'indignation devant le présent, d'espoir en l'avenir, sa vie morale se concentrait à l'excès dans ses yeux et sur son visage et cela le rendait trop expressif. Aujourd'hui l'homme s'achemine tranquillement, raisonnablement, vers l'édification de l'avenir. La physionomie défensive et soupçonneuse fait place à une tenue énergique et calme.

— Vous avez observé ce phénomène chez les travailleurs?

— Mais oui. Qui se garde d'exiger d'un processus à peine entamé des conclusions définitives remarque le phénomène de rectification et de construction d'une nouvelle anatomie. L'éducation joue ici un rôle décisif. Se baigner dans la mer et dans les idées, raffermir ses muscles et vivifier les cellules de son cerveau, c'est ainsi que la beauté s'acquiert dans la nouvelle palestre. Je pense que vous avez compris l'énorme distance qui sépare la beauté fantastique de la faune inférieure et la beauté physique et spirituelle de l'homme nouveau. L'homme embellit à mesure qu'il s'élève idéologiquement, par la seule énergie de sa raison, mais on n'a pas encore vu de papillon acquérir dans une bibliothèques des couleurs inédites.

CONTEMPORANUL
No 34 du 28 août 1959

Discours

prononcé à une session extraordinaire de la Grande Assemblée Nationale *

Bien que mon cœur de chair soit assez défaillant depuis un certain temps, mon cœur moral continue de battre bravement en faisant confiance à la vie, et j'ai tenu de toutes mes forces à prendre part aux travaux de cette session de la Grande Assemblée Nationale, consacrée à l'achèvement de la coopérativisation de l'agriculture. Et j'ai fort bien fait, car cela m'a permis d'assister à la plus splendide manifestation de cette beauté spirituelle, de cette intelligence, de cette activité laborieuse, de cette faculté de comprendre les lois de l'histoire et de trouver sans retard la vraie voie du progrès, qui distinguent le peuple roumain, ce peuple qui vient de réunir sous cette immense coupole plus de 11.000 de ses meilleurs fils. J'ai recouvré la santé et je suis surtout très fier d'avoir pu assister à cet événement historique.

Ici, dans cette rotonde illimitée, capable de contenir la population de toute une ville, où les dirigeants du parti, les membres du gouvernement, des députés, des paysans coopérateurs, des ingénieurs, des agronomes, des mécaniciens, des directeurs d'usines, des scientifiques, des écrivains se consultent pour arrêter les mesures qu'il importe de prendre afin d'assurer la victoire de la première campagne agricole menée sous le signe d'une coopérativisation totale, — ici, dis-je, tout être à la cervelle saine est en mesure de comprendre les réalités de notre démocratie et l'écrasante supériorité du socialisme.

Comment auriez-vous pu, vous, les 11.000 hommes réunis en cette enceinte, passer le seuil de cet ancien parlement, si étroit, si contourné, si suspect, dans lequel, par la colonnade de l'entrée, se faufilaient les mandataires des gros propriétaires terriens, propriétaires fonciers eux-mêmes pour la plupart, et leur demander à quelle époque, par quels moyens et comment il vous fallait labourer? La terre ne vous appartenait pas, ou si peu! Vous en avez témoigné vous-mêmes. Ces vastes salles, ces pavillons ont jailli tout naturellement après que les richesses du pays sont passées entre les mains des travailleurs. Du soir au matin, j'ai contemplé la voûte de ce pavillon que la course du soleil ourle de toutes les nuances célestes, de la transparence de l'eau limpide jusqu'au bleu rougeâtre et sombre, et je songeais: Oh! L'excellent jardinier que l'architecte qui renversa au-dessus de nos têtes cette gigantesque tulipe.

Mais laissons là les figures littéraires! Nous, dont la littérature est le métier, nous ne manquons point parfois d'une certaine habileté. Or, il s'agit ici de dire la vérité. J'ai prêté une oreille attentive aux discours des orateurs les plus variés, paysans et ouvriers pour la plupart, et je dois vous avouer mon sentiment d'humilité. Aussi vaut-il mieux que je m'adresse à vous en ma qualité de député, car, en matière de langage, je n'ai pas achevé mes classes. Il n'est personne d'aussi âgé qu'il n'ait plus rien à apprendre. Les calomniateurs de notre pays ne laissent pas de cultiver l'image du paysan roumain illettré, étranger au

* le 30 avril 1962

langage scientifique, partant incapable de s'adapter au progrès technique et, par conséquent, d'assumer la tâche que représente la direction des travaux compliqués inhérents à l'exploitation d'une ferme mesurant entre 1.000 et 2.500 hectares. Cela vaut, peut-être, pour autrefois. Mais de nos jours tout a changé de face. Les orateurs, paysans et ouvriers, que nous avons écoutés trois jours durant, venaient du Pays d'Oaş ou du Banat, de Jassy ou de la Dobroudja, de l'Argeş ou des rives du Danube — ils parlaient tous une langue impeccable mêlant les termes scientifiques aux expressions populaires dans des phrases claires, châtiées, souvent spirituelles, signe d'une parfaite compréhension des idées socialistes et des principes scientifiques élémentaires, signe d'intelligence et d'aptitude à l'étude.

Les engrais, les tracteurs et les semences de choix sont assurément les éléments et les outils fondamentaux de l'agriculture, mais ce qui les domine c'est l'homme, et quand cet homme fait preuve d'une telle vivacité d'esprit, la victoire nous est acquise. C'est l'immortel mérite de notre régime d'avoir arraché les ouvriers et les paysans à l'exploitation pour leur offrir généreusement les moyens de s'instruire et d'avoir créé un paysan et un ouvrier nouveaux, modernes qui, sans renier le passé, sont dignes du présent, comprennent l'avenir, vont de pair avec leurs égaux, c'est-à-dire avec ceux qui, d'une façon ou d'une autre, qu'ils soient académiciens ou laboureurs, ministres ou mécaniciens, peinent pour élever la haute coupole de la patrie.

Je me garderai d'insister sur les problèmes soulevés par la coopérativisation de l'agriculture auxquels les présidents des coopératives s'entendent mieux que moi. La grande édification du socialisme assigne à chacun son poste et son labeur, et je m'en voudrais d'être la mouche du coche. Ce que tout un chacun, toutefois, est capable de comprendre, c'est que l'expropriation des exploiteurs des paysans a rendu les terres à ceux qui les cultivent, c'est que le travail en commun sur une grande étendue de terre au moyen de tous les outils fournis par la science ne signifie pas dépossession du paysan, mais au contraire affermissement des droits de propriété du peuple sur les champs, du moment que les travaux ne sont plus exécutés au profit d'une minorité, mais bien à celui des paysans mêmes qui voient leurs revenus augmenter dans la mesure des progrès réalisés par les coopératives agricoles. D'étroites bandes de terre donnent des fruits insuffisants et les pays capitalistes ne s'y sont pas trompés. Mais tandis que, dans ces pays-là, les gros propriétaires engloutissent les champs modestes et transforment les petits agriculteurs en ouvriers ruraux — cause de mécontentement et de grèves —, le régime socialiste assure la propriété collective aux paysans mêmes. Il serait donc absurde d'affirmer que ceux-ci s'exploitent eux-mêmes. Cependant nous sommes en butte aux calomnies de certains pays capitalistes, et l'on nous y plaint avec une amertume prouvant notre succès. Il existe encore apparemment des gros propriétaires fonciers qui espéraient que nous travaillerions à un rythme si lent que nos affaires finiraient par s'embrouiller à jamais. . . Nous faisons œuvre de patriotes. Le socialisme-même — ma conviction est faite depuis longtemps — est la forme la plus haute du patriotisme, car le peuple tout entier sent qu'il est de son devoir de défendre le patrimoine matériel et culturel du pays, et de serrer les coudes pour contribuer au progrès de la patrie.

. . . En ce qui concerne mon métier, quelque entêté que je paraisse, car je suis en fait bien plus sage, il m'a été impossible de ne pas comprendre qu'écrire pour les masses, c'est écrire pour longtemps. Et j'ai commencé, à mon tour, à biner mes phrases, trois fois au lieu de deux.

Emboîter le pas à la jeunesse, c'est prolonger la sienne. On ne se trompe jamais en allant de l'avant. Ce que nous avons construit sous le soleil doré du socialisme ne s'effondrera jamais. Et songeant à Horace, il nous est permis d'éprouver un mâle orgueil du grand événement que nous célébrons aujourd'hui et de dire:

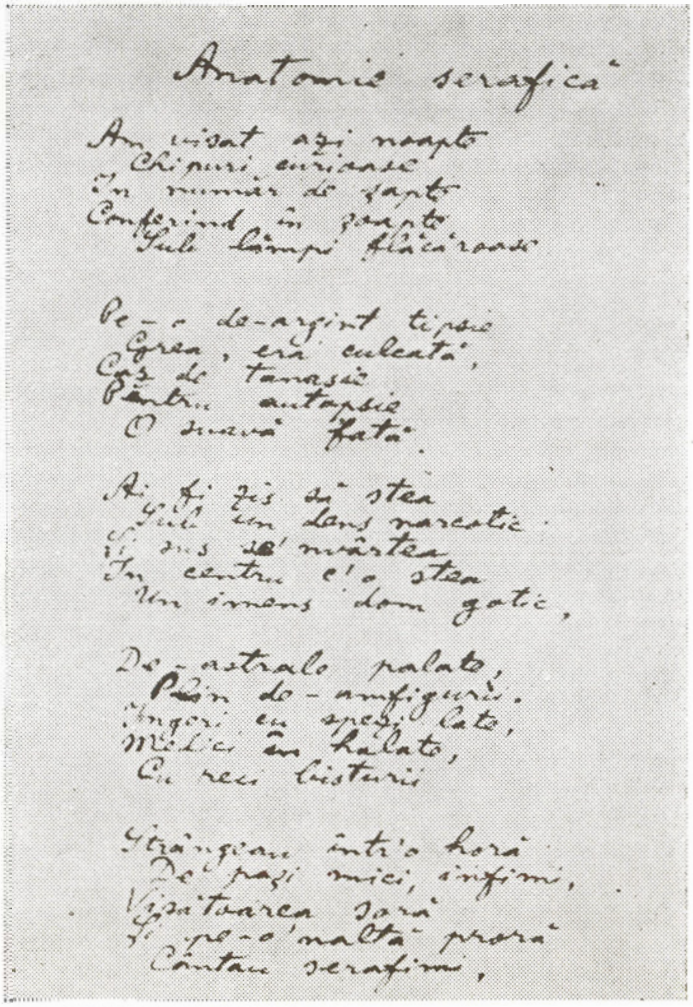
Notre cité est plus forte que le bronze,
Et plus haute que l'antique Babel,
La tempête qui arrache les arbres du sol,
Ni la pluie, ne détruiront nos foyers.

LE POÈTE

par Nicolae Manolesco

Ce qui frappe, dans les poésies de Călinesco, c'est ce regard jeté sur l'univers baigné d'une lumière crue, invraisemblable, planétaire, et cette intelligence qui traverse les objets. Tout vrai poète doit avoir l'intuition du monde concret, pouvoir palper les choses, entendre l'herbe pousser, percevoir la musique des sphères, sentir la rotation de la poussière cosmique, le bruissement inaudible du temps. La poésie de Lucian Blaga est bucolique ou envahie de sensualité et de parfums irritants. Tudor Arghezi vit dans la métaphore comme dans un espace et un temps déterminés traduisant des concepts plastiques. Les antennes de Călinesco sont l'intelligence frénétique, l'avidité intellectuelle. Le poète ne contemple pas les objets que tout le monde connaît, les astres célestes, l'herbe, le vent, la pluie, mais un univers nouveau, insolite, que perçoit l'œil de la raison, dans une lumière bleue, aveuglante comme celle de Sirius. Si la pensée logique, la raison courante, qui écrase la vie dans des moules fixes, dans des lois et des nombres, sont contraires à la poésie, l'intelligence supérieure ne l'est pas, qui est une température énorme réduisant les éléments au blanc. Ainsi appréhendé, l'univers est une construction faite de matériaux purs, incorruptibles ; enveloppés d'une lumière planétaire, les objets ne jettent pas d'ombre. Le poète prête l'oreille, la nuit, aux échos venus de tous les points du chaos, à l'immense concert cosmique :

« *Les astres sonores donnent le ton [Dans le gigantesque ariston] Dont la roue a des actes [De lourdes cataractes] Dans leur lent balancement [Les planètes ont un archet] Saturne répond de haut [En agitant ses anneaux* ». L'image est imprévue. Saturne faisant cliqueter ses anneaux contre l'archet des planètes dans



Anatomie serafică

Am visat azi noapte
Chipuri, ciudate
În număr de șapte
Conferind în șoapte
Sub lămpi fluorescente

De-o de-argint tipsie
Grea, din culeată,
Cât de tomasie
Pântru autopsie
O inimă fată.

Ai fi zis că stea
Sub un dens narcotic
Și-ș' mărtea
În centru e'o stea
Un imens dom gotic,

De-astrale palate,
Plin de-amfiguri,
Îngeri cu aripi late,
Mulți în halate,
Cu reci bisturii

Stăpânește între hore
De-pași mici, infinii,
Vizitatorea sore
Și pe-o naltă prore
Cântau serafimii,

Manuscrit de la poésie « Anatomie séraphique »

le perpétuel mouvement de l'horloge céleste, c'est là une chose aussi originale que troublante. Les poèmes chantent généralement les grands éléments, le cosmos, les astres, l'eau, le feu, les mers salées, les bêtes géantes, grégaires. Le soleil, symbole de la création spirituelle, féconde la terre. En échange, la lune gouverne la prolifération des puissances infernales. Les grandes visions, des associations inattendues inspirent à Călinesco certains rapports entre les sphères lointaines de l'existence: l'interpénétration des règnes, la fusion de l'organique et de l'anorganique est un prétexte d'émotion permanent. La pastèque paraît un produit du mineur, une « colossale émeraude » ou une émeraude artistement taillée. La neige suggère une fleur, «lys à la chair suave». L'imagination se laissant glisser sur des plans si divers, il en résulte un lyrisme didactique et philosophique à la fois, non dépourvu d'un certain humour plastique. Les ongles d'une femme se resserrent sur l'univers; Rosine résume les tourments des éléments au long de milliards d'années, la gracieuse enfant étant la descendante des monstres antédiluviens: « *Rosine, tu as maints ancêtres / Tes ongles t'apparentent/ Aux montagnes rocheuses/ Tu as du jade dans la crudité de ta chair . . . / Les algues, l'herbe épaisse/ Jouant dans les mers crispées/ Te font une crinière gracieuse/ Qui retombe sur ton dos / Ton aïeul est le mammouth/ Au pas lourd/ craint par les vieux monstres/ Car tu as de l'ivoire dans la bouche...* » L'humour réside, ici, dans l'insolite. Les émotions graves, disait lui-même Călinesco, ont besoin d'une certaine dose de convention.

Non moins originale est la « louange des choses », du verre, du savon, du robinet, des assiettes, des tasses, des clés, du fauteuil et jusqu'à celle de la pâte dentifrice. La note est donnée par l'animation des objets et par le sentiment du fabuleux. Entre le macrocosme et le microcosme circulent des effluves de chansons: les sapins entourant les refuges de haute montagne (dans le roman *la Commode noire*) interceptent à l'instar des antennes, les ondes venant du grand univers, et les transmettent au moyen des racines emmêlées dans la terre. Les objets sont des caisses de résonance pour la musique générale du monde. Les meubles, la bibliothèque, le lit, les étagères se remplissent de grillons et font tous retentir « un chant rare ».

Le temps qui passe et se fige, la succession des mondes, le présent et le passé ne sont pas seulement susceptibles d'être découverts dans la « nature » (telle semble être la suggestion du poète), mais aussi dans les meubles lourds, dans les objets qui appartiennent, eux aussi, au grand circuit. Les bras des fauteuils sont en bois, et celui à qui ils sont familiers peut sentir la pulsation de la sève pareille au sang, « les vieilles lattes du plafond » sont « des cithares et des violons », «les jupes vétustes se remplissent de sauterelles ». La naissance de l'aube chasse les ombres et l'univers fabuleux rentre dans le silence. Le chef-d'œuvre du genre est *la Robe de moire.* « Une robe fanée de jais et de moire », toute odorante de patchouli, au fond d'un coffre de Braşov, s'anime, jaillit comme une colonne de fumée, en même temps que Tante Magdalena. Tout est prétexte à chanter l'incarnation de la vieille femme, chimère aux paupières en gousses d'oignon, aux cheveux d'étoupe, aux joues de cire, aux yeux comme des raisins secs. Puis la métamorphose de la vieille en « jeune fille aux yeux de cassis » vêtue d'une « candide crinoline », au visage comme une pêche, aux ongles de glycine, est d'une grande beauté. Le spectacle achevé, les objets animés réintègrent leur immobilité, la robe retourne dormir au fond de son coffre. « *Elle sent le patchouli, et lorsqu'on / La secoue voilà / Qu'un nuage de mites blanches/ Peuple la chambre* ». Dans son essence, ce poème est peut-être la fable d'une seconde création du monde par le verbe du poète. Innommés les objets sont morts. Nommés par le verbe, ils s'animent d'une vie inconnue. Dans chaque objet gît une chanson: pour peu que l'on trouve la parole magique, disait Eichendorff, le monde se met à chanter.

L'amour a, dans les vers de Călinesco, un air théâtral, ce qui n'a rien de fâcheux, car il est dans l'intention du poète de « jouer » son sentiment, de poser. Le lecteur, prévenu, pressant que cette grandiloquence, cette façon de lever les yeux au ciel et d'invoquer les dieux, sont un simulacre artistique: « *M'aimes-tu? demandai-je à Til en l'enlaçant. /Rieuse elle me ramena les cheveux sur la figure et me dit: non ! /«Réfléchis bien à ce que tu dis» m'écriai-je, le visage tourné vers la lune./ Les dieux nous sont témoins, là-haut, dans les étoiles, les yeux fixés sur nous* ».

LE ROMANCIER

— Thèmes fondamentaux —

par S. Damian

Nous trouvons, dans le premier roman de Călinesco, *le Livre du mariage* (« Cartea nunţii »), paru en 1933, quelques-uns des thèmes fondamentaux de la prose de l'écrivain. Le jeune Jim ne peut souffrir le parasitisme et la vétusté de la « maison de mites », la maison de ses tantes. Tout ce qui leur appartient provoque en lui de la répulsion. Autour de lui s'amassent des trésors inutilisables, une foule d'objets déposés là, menaçant ruine, et dégageant une odeur de putréfaction.

Le Livre du mariage traite, dans ses données élémentaires, le thème de la libération d'un jeune homme de sous la tutelle qui l'opprime. Il ne saurait atteindre réellement à la maturité qu'en brisant les chaînes qui l'avilissent. En se mariant, l'homme remplit un devoir biologique sacré et rentre dans le circuit vital de l'espèce. S'il se refuse à cette mission et se complaît dans la posture déshonorante de toléré, la déchéance le guette irrémédiablement. La stérilité biologique mène à la désintégration. Il n'existe qu'une seule possibilité de régénération: l'effort pour conquérir l'amour conjugal. *Le Livre du mariage* est l'éloge inconditionné de la communion de l'homme et de la femme. Aucune ombre ne vient assombrir ce tableau paradisiaque. Le roman se termine par la consécration du mariage des jeunes Jim et Vera.

Les événements sont considérés à travers un autre prisme dans *l'Enigme d'Otilia* (« Enigma Otiliei »), 1938. Ici le mariage peut devenir aussi une source de transactions illicites: pour l'avocat Stănică Raţiu, les intrigues matrimoniales représentent une raison d'être. Des mobiles d'ordre social et historique se font jour, à présent, dans l'éclosion et la conservation de l'amour conjugal. *L'Enigme d'Otilia* condamne l'hypocrisie du mariage bourgeois. La décision même de l'étudiant en médecine Félix, personnage-clé du roman, de se débarrasser de sa condition de « protégé », de s'émanciper, n'a plus rien de commun avec l'initiative sereine de Jim, laquelle apparaissait comme un défi. Félix observe autour de lui l'absence de solidité des familles que ronge la cupidité et déchiffre peu à peu le rôle des agents pathogènes du genre Stănică Raţiu, avides de parvenir. Entre Félix et le groupe Aglaé-Stănică, qui veulent mettre le grappin sur l'héritage, aucune communion ne peut s'établir. Les réactions mêmes de la jeune fille qu'il aime entretiennent chez Félix sa perplexité et ses hésitations. Il ne comprend pas les caprices d'Otilia, ses sautes d'humeur, sa préférence pour le vieux Pascalopol. L'amour, ici, a cessé d'être un sentiment unitaire, calme, serein. Contrairement à Jim, Félix a la vocation du travail sérieux et appliqué. Son succès, dans sa profession, est mis en danger par les caprices d'Otilia et davantage encore par l'énigme de son comportement.

Faisant une brillante analyse du roman *la Princesse de Clèves*, Camus développait l'idée soutenue par son auteur, à savoir que la passion, avec ses ravages est un danger pour l'être humain (le classicisme prône l'ordre, le filtrage des grands déchaînements). Le mirage de l'amour ne joue plus dans le second roman de Călinesco. L'héroïne elle-même, Otilia, ne croit plus que le mariage suppose l'amour absolu. Une incertitude matérielle se fait jour tout d'abord: la jeune fille dépend de son tuteur qui se montre pathologiquement incapable de la protéger. Ensuite, Otilia est consciente de sa fragilité, de l'inconstance des sentiments, de l'impossibilité où elle est de supporter une autorité abusive, du besoin de tendresse qui la ronge. D'où ses hésitations entre Félix et Pascalopol. Dans *l'Enigme d'Otilia*, le mariage n'est plus la solution salutaire, le miracle. L'homme aussi bien que la femme envisagent avec beaucoup de circonspection les problèmes que pose la fondation d'une nouvelle famille, et les rapportent aux circonstances sociales et historiques. Cette fois, l'amour connaît des taches d'ombre, des motifs de déception.

Dans les romans *le Pauvre Ioanide* (« Bietul Ioanide », 1951) et *la Commode noire* (« Scrinul negru », 1960), le thème du mariage est, là aussi, loin de remplir tout l'horizon des préoccupations. Elvire, l'épouse, est un élément de stabilité dans l'existence de l'architecte Ioanide, le héros principal de ces romans. Comme il ne nourrit aucun doute à l'égard de la solidité du foyer, Ioanide se consacre à des projets téméraires et s'engage même dans d'autres liaisons sentimentales temporaires.

La prose de Călinesco est marquée par un affaiblissement graduel de l'érotisme. Le premier roman, *le Livre du mariage*, était un chant dédié aux embrassements athlétiques, aux baisers, à l'accouplement physique. Le mystère biologique s'en dégageait avec franchise, mais aussi avec une païenne satisfaction. Par la suite, l'amour se spiritualise sans que l'aspect passionnel et physique disparaisse entièrement. L'obsession charnelle est beaucoup plus estompée dans *l'Enigme d'Otilia*, qui met en cause cependant le concept de sublimation romantique. Une dose de sensualité se trouve sans cesse impliquée dans les options amoureuses de l'architecte Ioanide, et l'intérêt témoigné à la beauté féminine continue d'être un critère de la santé virile.

L'Enigme d'Otilia, et davantage encore *le Pauvre Ioanide* et *la Commode noire* sont des romans de *totalité* qui tendent à brosser la fresque de leur époque. L'amour est partie composante du paysage social et historique mais subordonnée à lui. L'écrivain s'intéresse surtout à d'autres buts, à d'autres ambitions chez ses personnages: la fortune, les privilèges, la carrière, les fonctions d'un haut prestige intellectuel. Dans le panorama de la vie sociale, l'amour n'est plus, comme dans *le Livre du mariage*, une réalité unique, suprême, exclusive. Au début, symbole des exaltations, l'amour devient l'objet d'un examen à froid, parfois même teinté d'ironie.

Il est cependant un aspect essentiel de l'amour conjugal qui porte l'indéfectible marque de la vision de l'écrivain: l'idée de paternité. Dans une analyse pénétrante, le critique Ov. S. Crohmălniceanu élargit la signification de la paternité et démontre que George Călinesco est préoccupé par les circonstances de la naissance et du développement de l'individu, lesquelles déterminent son point de départ dans la vie, par le corollaire de l'ascendance (condition sociale, rang, fortune), par les formes de perpétuation esthétique (le créateur et son œuvre).

Le romantisme découle de la construction antithétique. Dans *le Livre du mariage*, l'opposition fondamentale est d'ordre biologique, élémentaire: fécondité et stérilité. Les personnages se divisent en deux grandes catégories: ceux qui sont aptes à l'amour et à la procréation et ceux qui sont enferrés dans les chaînes d'une solitude stérile. La capacité d'être père assure au héros une justification de son existence. Quiconque ne se montre pas à la hauteur de la mission biologique dictée par l'espèce est voué aux troubles pathologiques, est voué à végéter ou à se suicider. L'esthétique de G. Călinesco est claire à cet égard: ce qui peut se multiplier appartient à la sphère du beau, ce qui demeure stérile appartient à la sphère du laid. Plus tard, cette même antinomie est transférée sur le plan de l'activité créatrice. On voit circuler dans *le Pauvre Ioanide* et *la Commode noire* un grand nombre de types de ratés. Instruits, ayant des intuitions pénétrantes dans la sphère de leurs préoccupations, ces intellectuels sont réfractaires au travail sérieux, indépendant. L'indolence, la séduction exercée sur eux par le byzantinisme, la conviction que la culture n'est qu'un amas stérile de connaissances, tout cela explique leur sécheresse spirituelle. L'écrivain nous brosse ainsi un tableau vigoureux de l'impasse où se trouvent acculés les intellectuels bourgeois.

Seul Ioanide, l'éternel explorateur, l'homme téméraire, réussit à s'arracher aux moules de l'uniformité. Les maquettes des nouvelles artères de la ville que l'architecte porte en son esprit le séparent catégoriquement des milieux oisifs. Sur le fond des odieux compromis acceptés par ses partenaires de conversation, l'intégrité esthétique et éthique de l'architecte reflète les convictions de l'auteur. Le héros affronte nombre de forces hostiles, endure les persécutions des milieux officiels bourgeois.

Dans la vision de l'auteur, Ioanide doit allier le principe de la fertilité biologique à celui de la fertilité spirituelle. Jim était à la recherche de sa propre identité et pour lui la condition du succès était le mariage. Aux yeux de Ioanide le critère de l'affirmation humaine est beaucoup plus complexe, et l'architecte aspire à une plénitude des forces. Son expérience de la paternité échoue. Acceptant le sacrifice d'Isaac pour le Dieu de l'art, le nouvel Abraham constate avec stupéfaction qu'aucun ange ne vient arrêter le bras assassin. Ses enfants meurent, entraînés dans de néfastes mouvements politiques, et l'écroulement de ce bonheur marquera définitivement la vie de l'architecte, qui cherchera, avec une amère nostalgie, une compensation dans l'effort créateur.

L'écrivain décrit de façon magistrale l'automatisme de la sécheresse, chez les types qui, vidés de leur humanité, ne peuvent échapper au destin de la stérilité (le pôle contraire). Les imposteurs prennent place entre les féconds et les stériles. La tendance à mimer l'effort créateur est un attribut de l'arriviste — de l'arriviste fanfaron (Stănică Rațiu dans *l'Enigme d'Otilia*) à l'arriviste acharné et démoniaque (le professeur Gonzalv Ionesco qui brigue une chaire dans *le Pauvre Ioanide*), en passant par l'ambitieux, habile, séduisant, frénétique (Caty Zănoagă dans *la Commode noire*). Moins patient, ne reculant ni devant le risque ni devant l'assassinat, le fasciste Gavrilcea *(le Pauvre Ioanide* et *la Commode noire)* illustre l'imposture criminelle.

La relation entre la force réelle et la force simulée est édifiante pour Călinesco. Les types qui se composent une personnalité empruntée éveillent fréquemment la curiosité du romancier, qui cherche à mettre à nu les ressorts de leur action.

Les faux parents sont eux aussi des intrus: les tantes de Jim (*le Livre du mariage*), Aglaé, Costache *(l'Enigme d'Otilia)*, la princesse Hangerliu *(la Commode noire)*. En tant que pédagogues, ils prônent des méthodes d'éducation anachroniques, imbéciles. Quiconque se soumet aux principes énoncés par eux perd toute chance de se réaliser (voir la désorientation du petit Filip dans *la Commode noire)*. Ils se veulent protecteurs mais sont eux-mêmes fort vulnérables et ne peuvent effectivement défendre qui que ce soit. Otilia n'attache aucun prix aux promesses du Père Costache. Jim accueille d'un sourire ironique les conseils de ses tantes. Privés qu'ils sont de véritables parents, les jeunes doivent s'employer eux-mêmes à s'émanciper.

Les tuteurs s'arrogent sans vergogne la qualité de pères, tandis que les prétendus créateurs essaient de se faire passer pour d'authentiques artistes (mimétisme de la fécondité biologique et mimétisme de la fécondité spirituelle). Autoritaire et cérémonieux, le ministériable Pomponesco *(le Pauvre Ioanide)* coquette avec le mythe de la création et s'attend à des louanges pour son « originale » conception architectonique, quasi inexistante. La tentation du pouvoir, sous le régime bourgeois, sape les ressources créatrices.

La manie de collectionneur est une autre simulation aux effets pathologiques. En collectionnant des objets d'art et des pierres précieuses, les érudits Sufleţel et Hagienuş *(le Pauvre Ioanide)* s'imaginent atteindre un idéal de la permanence. Mais en dehors de la création authentique, personnelle (la fertilité réelle !) rien de durable ne saurait se maintenir. Du fait de la paresse, les velléités constructives se résument par des acquisitions et des dépôts qui ne font que porter au paroxysme l'avarice aveugle. La stagnation s'allie à une accumulation infructueuse, opposée au principe de l'énergie créatrice.

Călinesco ne fait aucune concession à l'habilité de l'imitateur. Le mensonge est châtié par l'exubérance du comique et transposé sur un écran grossissant. La farce ou le grotesque ont la fonction de disqualifier. L'auteur veut saper, discréditer à la base les moyens de fascination de l'imposture, les

ressources hypnotiques (la faconde chez Stănică, la frénésie chez Caty Zănoagă, le calme de l'indifférence chez Gavrilcea, etc.). La mystification est mise à nu et nous découvrons soudain le vide intérieur.

Seul l'exemple de la création peut exercer une influence réelle, active. Seule la fécondité est à même de produire le bonheur. (Peu d'écrivains se sont aventurés à décrire le bonheur; l'un de ceux qui le firent avec le plus de passion fut Stendhal.)

Les romans du bonheur sont, chez George Călinesco, *le Livre du mariage* et *la Commode noire* (une certaine partie). Entre eux, *l'Enigme d'Otilia* et *le Pauvre Ioanide* décrivent des expériences ratées: le héros acquiert la lucidité à la suite de l'écroulement de certaines de ses illusions. *Le Livre du mariage* proclame un état du bonheur primaire, perçu surtout par les sens, et limité à la sphère biologique. *La Commode noire* s'inscrit sur la courbe supérieure de la spirale; l'enthousiasme de Ioanide se nourrit de la révolution socialiste et de la conscience de sa participation de créateur génial à une œuvre d'édification. *La Commode noire* nous dépeint en même temps le crépuscule d'un monde stérile qui a perdu tout attribut positif. Ici, l'absence de fécondité biologique et spirituelle nous apparaît comme une sanction de l'histoire, dans une vision rigoureuse du déterminisme social.

En ce qui concerne le caractère de la structure narrative, on peut dire que par son rationalisme, Călinesco s'apparente à Ioanide; il aspire lui aussi à une argumentation systématique, complète.

Son classicisme n'est donc pas réfractaire à certaines infiltrations ni replié sur lui-même, ni limité à la zone des clartés suprêmes. Son inclination pour le fantastique, pour le déchaînement romantique, est subordonnée à la symétrie structurale. Ce que refuse le faisceau lumineux de la pensée s'élimine de lui-même. Ses romans ne peuvent se démonter aisément, l'impression qui s'en dégage est celle de l'improvisation, de la contorsion; la surcharge baroque est riche, touffue. De quelle sorte de baroque s'agit-il? Ainsi que l'affirme le critique Călinesco lui-même; « *Le baroque repose sur la structure rationnelle, strictement géométrique et ne fait rien d'autre que développer les données premières du classicisme* ». De façon sous-jacente, la démonstration est précise, impeccable.

Sans nul doute, George Călinesco constitue une cime dans la prose roumaine.

LE DRAMATURGE

par Ion Bălu

Fruit des méditations nées de la lecture de plusieurs livres classiques de Chine, *Sun*, première œuvre dramatique de George Călinesco, nous transpose dans une Asie archaïque, à une époque mythique, plus de 2.000 ans avant Jésus-Christ.

Sous la défroque de l'allégorie, *Sun*, ainsi que le roman *le Pauvre Ioanide* paru par la suite, débat les problèmes de l'homme supérieur soumis à des circonstances sociales défavorables. Sun est un Zadig asiatique d'humble extraction. Clairvoyant, l'empereur Yao, qui place l'intérêt public plus haut que tout, rompt avec une antique tradition pour lui confier le trône éternel. Sun réunit les quintessences des vertus créatrices pratiques et artistiques. Esprit enclin aux constructions abstraites, Sun est un dialecticien. L'interdépendance des phénomènes l'amène à découvrir autour de lui l'existence de la loi de l'harmonie des contraires; il goûte les délices du travail physique et dédie un véritable poème aux nobles travaux du laboureur, car le philosophe se double d'un poète: « *L'herbe mouillée rafraîchit tes chevilles et la terre molle caresse la plante de tes pieds. Egaillés à travers champs, on voit, dans le lointain des paysans suivre les bêtes majestueuses. La roue de la charrette pénètre profondément dans le sol, la sueur ruisselle sur vos joues et sur vos épaules, mais le vent la sèche en agitant ses ailes de soie...* »

Sun n'est pas seul. A ses côtés il sent la présence de ses amis et celle du peuple. En avançant dans la « voie paisible » (c'est là, au reste, le sous-titre de la pièce) du progrès, Sun se heurte à l'opposition des conseillers du trône, qui forment un groupe de cinq puissances hostiles (le nombre mystique des éléments), à celle du fils de l'empereur, furieux de se voir évincé, et même à celle de sa famille, de son père et de sa marâtre, désireuse de favoriser par l'intrigue le fils cadet. C'est là le sujet des 2e, 3e et 4e actes de ce poème philosophique et dramatique. De là un parallélisme des situations, une symétrie des événements d'un charme indéniable. Toute la pièce dégage l'impression d'un rituel fantastique. Réduits à un trait de caractère fondamental, les personnages sont en somme schématiques, d'un automatisme gracieux. Au centre de cet univers asservi aux passions, Sun garde apparemment son « calme », mais dans son for intérieur il vit un drame violent que sa sagesse, confiante dans la puissance des vertus, réussit à vaincre.

L'indicible finesse de Călinesco surprend l'ambiance de l'ancienne Chine, son climat spirituel, sa politesse compliquée aux cérémonies infinies. Par delà l'atmosphère asiatique, on peut reconnaître à Sun des affinités avec le folklore roumain. Il est permis de voir en Sun un Prince charmant ou plutôt un *Harap-Alb* * soumis à mille épreuves dont il sort toujours victorieux grâce à sa présence d'esprit;

* Héros d'un conte roumain, dont le nom signifie Nègre-Blanc

les faits se maintiennent toujours à la limite incertaine du réel et du fabuleux et confèrent à l'ensemble une auréole mythique. Désireux de perdre son fils, le père de Sun lui ordonne de réparer la grange. Sun obéit à son père en fils soumis, le vieillard met le feu à la grange, mais Sun réussit à s'échapper au moyen d'une corde oubliée sous une poutre. Tandis que Sun est occupé à creuser un puits, son père et son frère tentent de l'enterrer vivant sous des pelletées de terre. La découverte de l'entrée d'une tombe voisine permet à Sun de s'en tirer sans dommage. Personnage mythique, Sun offre l'image d'un conducteur de peuples qui se propose pour but suprême de faire le bonheur des foules. La pièce fut écrite et parut en 1943, tandis que (comme le note l'auteur dans la préface à la seconde édition) « les lignes mouvantes des projecteurs et les grappes de lumière sinistrement belles des phares calligraphiaient le ciel presque tous les soirs ».

Dans des œuvres dramatiques ultérieures, les problèmes de l'homme supérieur se marient à sa réalisation sur le plan sentimental. Le dramaturge propose à nos méditations des attitudes nouvelles face à l'amour. L'action se situe au Moyen Age et les pièces ont plus d'un point de ressemblance avec le recueil de vers *la Louange des choses*. D'ailleurs les pensées et les réflexions des personnages sont constamment converties en thèmes et en motifs lyriques. *La tragédie du roi Ottakar et du prince Dalibor*, composée d'après la légende du prince de Litomeritze, fut inspirée à l'auteur par des marionnettes tchèques. Le roi Ottakar voudrait poser sa couronne sur la tête de la jeune Ludmila, la jolie descendante d'une « opulente et illustre maison » qui a prétendu au trône de Bohème. Cette union paraît parfaitement assortie *(«Nul n'a jamais mieux accommodé/Son sentiment à la raison d'Etat »)* et Ottakar prête à ses décisions un rien de la sagesse de Sun. Désireux d'instaurer l'harmonie dans ses Etats, il met fin aux dissensions des maisons féodales, rend la liberté au frère de Ludmila, déchire « le parchemin maudit », confère à son beau-frère la charge de «grand-maître des poètes du royaume» et le prie de lui réciter une « petite poésie » de la part de Ludmila. Ottakar est dépourvu de cette politesse froide, de cette distinction innée qui sont le privilège des souverains. Il s'exprime en vrai paysan, jure, applique des baisers bruyants sur les joues de son beau-frère et des épithètes savoureuses à sa propre personne. Par là, il se rapproche du personnage similaire créé par Eminesco dans son poème *Călin, une histoire*.

Dans *les Secrétaires de Monsieur de Voltaire* et *la Vengeance de Voltaire* * on détecte aisément l'ossature du poème d'Eminesco *Hypérion*. Voltaire est le génie. Comme « face à un Dieu », Mlle Toinon, troublée par l'aveuglant éclat de cet Hypérion, tombe à genoux et célèbre ses vertus à l'instar des anciens Indiens adorant le soleil. Non moins troublé par la séduisante Vénus, et légèrement flatté, Voltaire est soumis à un torturant débat de conscience, dont les limites extrêmes sont suggérées par les conseils irréconciliables de ses deux secrétaires, *la Folie* et *la Raison*. Octogénaire, se sentant poussé « *vers le Chaos par l'éperon de la mort* », Voltaire rêve avec nostalgie à quelque chose de différent, il voudrait connaître le charme de la « tempête » « avant de mourir ». Se livrant à la folie, le philosophe enferme la Raison dans son grenier et descend du monde des abstractions pour s'abandonner aux tentations terrestres. Ce geste symbolise la décision prise par le génie de descendre dans le monde de la femme aimée pour conquérir son amour. *La Vengeance de Voltaire* n'a pas les proportions monumentales et hiératiques du renoncement d'Hypérion. Voltaire, ici, n'est qu'un homme, et sa faute est d'avoir cru en l'amour de la puérile Toinon. Le début du poème est remarquable : depuis quelque temps, la conduite de la jeune fille est singulière, et Voltaire y réfléchit tandis que ses secrétaires lui présentent leurs rapports. Un comique discret enveloppe le dialogue. Le cœur de Toinon a été séduit par un « jeune moustachu » portant « l'uniforme bleu, et plein d'insolence », symbole même de la superficialité. L'esquisse de Călinesco suggère l'artifice des sentiments de Mademoiselle Toinon, dont le portrait est teinté d'une nuance satirique. Toinon est une Cătălina d'humeur folâtre « *Si un autre me plaisait/ Le grand crime que je commettrais* ».

Ecrite « en l'honneur de l'année 1964 », en hommage aux succès remportés par la Roumanie au cours des 20 ans écoulés, la pièce *Louis XIX* se déroule sur deux plans parallèles séparés par tout un ordre social. Une équipe d'ouvriers, en train de percer un tunnel, répète en costumes une pièce écrite (ainsi que le suggère l'auteur) par l'un de ces acteurs, pièce qui critique le régime féodal et absolutiste de la France du XVIIIe siècle. La tension des épisodes de la pièce se conjugue avec celle, non moins soutenue, du travail sur le chantier. Il en résulte une nervosité qui imprime aux événements beaucoup de vivacité. Louis XIX, c'est Ludovic Moldovan, un jeune mineur jouant le rôle du roi, qui fit la grève à 18 ans et à qui sa captivité en Allemagne a valu ce surnom.

Le premier acte fixe le cadre général dans lequel se déroulera l'action. Aux yeux des spectateurs, surgit une France déchirée par les souffrances et les cris de protestation de la foule. Aux antipodes il y a l'appareil spécifique de la féodalité, dominé par le Roi. Celui-ci est un homme supérieur dans l'acception technique du mot. Le Roi vit le drame de sa classe, il comprend la marche de l'histoire, mais, impuissant à s'arracher à son milieu, il s'achemine avec les siens vers une fin inéluctable. Ses réflexions sur la société sont révélatrices. C'est une critique du régime féodal

* Cf. Revue Roumaine N° 4/1964

faite de l'intérieur. Le Roi se rend compte que « les temps ont changé », que « le sceptre est vétuste ». Il voit, constate, grossit les défauts de ses subalternes, il remarque tristement le gaspillage auquel se livrent les courtisans, médite sur l'ennui de la vie conjugale, justifiant indirectement ses infidélités. De pareilles réflexions le rendent assurément sympathique, mais cette critique de la part du monarque absolu n'est — comme l'auteur le remarque finement — « qu'une simple malice à l'adresse de ceux qui sont ses complices à la vie et à la mort », malice qui accuse, au lieu de le masquer, le vide intérieur du personnage. La substance du fil dramatique qui se déroule dans le passé est formée par l'irrésistible passion nourrie par le roi pour la délicieuse fille d'un garde forestier qu'il a vue se baigner « presque nue » dans les ondes d'une source. Le roi nomme son père au « gouvernement des eaux », lui offre une maison « dans le voisinage » et installe la jeune fille au château. Pour respecter les convenances, il décide de lui faire épouser le baron Odon. Ce sera un mariage blanc. La « protégée » sera unie par procuration au mari qui ne quittera pas sa garnison. Cette décision est prise tandis que, par une tempête effroyable, une procession de moines porte un cercueil au cimetière. Une réflexion faite par le roi à ce moment précis est fort significative. Apprenant que la morte est « Jeannette, Sire, la jeune fille aux yeux de turquoise qui, voici un an encore, était votre maîtresse adorée », le souverain remarque avec indifférence: « La pauvrette ! Elle eût mérité un temps plus clément ! » Le 3e acte reproduit, sans toutefois en revêtir le caractère symbolique, le poème dramatique *la Vengeance de Voltaire*, à cette différence près que le Roi va jusqu'au bout de la vengeance à laquelle Voltaire avait renoncé. Odon est jeté en prison. La captivité du baron dans un luxueux appartement de la Bastille souligne une autre idée: l'ordre social existant représente, dans son ensemble, un progrès de la civilisation et de la culture, par comparaison aux époques antérieures. Cette époque a donné de jolis meubles, des dentelles vaporeuses, des souliers à talon Louis XV, les vases de Sèvres, des tapisseries, et la délicatesse des mœurs est, sans contredit, son œuvre. Le dénoûment rappelle les drames shakespeariens: Odon perd la raison, Christine meurt et le roi entend avec épouvante la tempête approcher. A ce moment se précipite aussi la seconde action. Les eaux envahissent le tunnel, mais l'ouvrage est sauvé grâce aux mesures énergiques prises par les ouvriers. Seul Louis XIX est victime d'un accident. L'intention qu'avait l'auteur (et que le titre de la pièce permet d'entrevoir) de caractériser les deux Louis par antithèse n'a pu cependant être réalisée.

Sun, la Vengeance de Voltaire et *Louis XIX* (en partie) sont des pièces d'une rare poésie, et le lecteur y éprouve une émotion subtile. Malgré une certaine vivacité dramatique, l'accent porte surtout sur le conflit des idées. Les pièces de Călinesco sont des spectacles intellectuels; l'auteur lui-même, « agréablement surpris », remarquait devant un groupe d'acteurs, qui étaient allés le voir vers la fin de l'année 1964, que les interprètes s'étaient engagés «dans une voie dont j'ai rêvé jadis: l'intellectualisme, la culture leur permettent à présent de s'élever au niveau du héros qu'ils interprètent ».

L'HISTORIEN DE LA LITTÉRATURE

par Al. Piru

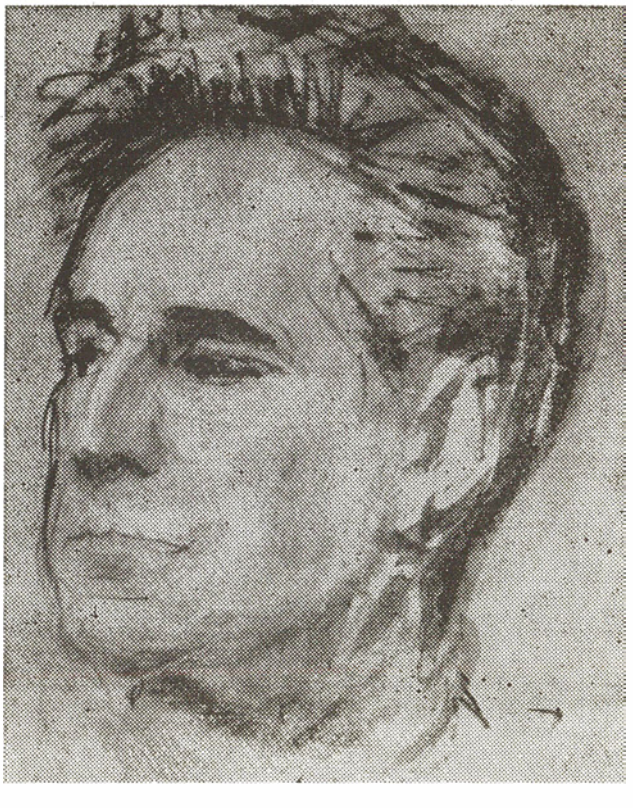
G. Călinesco est incontestablement le plus grand, le plus profond historien de la littérature roumaine, un historiographe de taille mondiale auquel on ne saurait comparer qu'un Lanson ou un De Sanctis.

Le seul historien complet que, jusqu'à G. Călinesco, aient compté les lettres roumaines, fut Nicolae Iorga, auteur des huit volumes de l'*Histoire de la littérature roumaine*, précédés d'une introduction synthétique (1929). Mais Iorga faisait plutôt l'histoire de la culture jusqu'à l'époque de la « Junimea »; il se contentait d'enregistrer les données et faits littéraires pour l'époque allant de 1866 à 1934, et ceci avec de graves lacunes et de flagrantes injustices. N. Cartojan, exégète érudit des livres populaires, tributaire de Iorga auquel il était inférieur, s'était uniquement consacré à la littérature roumaine ancienne. G. Bogdan-Duică, auteur de contributions louables, était un infatigable chercheur de sources et de données biographiques. Ovid Densuşianu, linguiste, publia la première histoire vraiment remarquable de la littérature moderne, de l'Ecole transylvaine à Grigore Alexandresco. Eugen Lovinesco fut le premier à faire valoir un point de vue artistique dans son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* en cinq volumes (1925—1929) et dans une Synthèse publiée en 1927 pour la période ultérieure à 1900.

G. Călinesco est le seul qui ait surmonté les scrupules des spécialistes se limitant à une seule période ou à un seul auteur, pour se charger d'établir une histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à nos jours. Il comprit qu'à cet effet il ne devait partir ni du diacre Coresi qui, le premier, publia des textes en roumain, ni du poète moderne Ion Barbu — mais bien d'Eminesco, tout de go. Qui a compris Eminesco, est en mesure de hasarder une opinion sur Dimitrie Cantemir, d'interpréter Vasile

Alecsandri et Tudor Arghezi. Aussi G. Călinesco reconstitua-t-il d'abord la *Vie de Mihail Eminesco* et donna-t-il une analyse complète de l'*Œuvre de Mihail Eminesco* (en cinq volumes). Pour se garantir des dangers de l'érudition et ne point perdre contact avec le monde contemporain, l'exégète d'Eminesco signa dans le même temps des chroniques littéraires car, disait-il, on ne saurait être historien de la littérature sans être critique et discerner, juger le phénomène littéraire. La réciproque n'est pas moins vraie, et tel est impuissant à faire de la critique, à qui manquent les perspectives du phénomène esthétique. Aussi G. Călinesco entreprit-il, deux ans à peine après avoir achevé son étude de l'œuvre d'Eminesco, de rédiger une monographie de l'œuvre et de la vie de Ion Creangă, écrivain dont l'étude est indispensable à qui veut comprendre Neculce, le chroniqueur, et le grand écrivain contemporain Sadoveanu. Călinesco prit pour point de départ le centre de la littérature roumaine et, sans jamais perdre de vue le présent, usa des moyens offerts par l'évocation des portraits, reconstruisit l'univers de la création par l'analyse et la synthèse, avant d'intégrer les pièces éparses à l'ensemble. L'histoire de la littérature, disait-il en 1947, est « *une science ineffable et une synthèse épique* », une épopée de formes et de destinées personnelles, vues dans leur causalité et leur connexion inférieure. Il définissait ainsi la méthode suivie dans sa monumentale *Histoire de la littérature roumaine, des origines à nos jours* (1941).

En 1941, la méthode de G. Călinesco n'était pas scientifique dans le même sens que son évolution au cours de la dernière période de sa vie. Sans être pour autant hors la science. Au contraire, le lecteur de l'*Histoire de la littérature roumaine, des origines à nos jours* ne peut pas ne pas constater d'abord la judicieuse division de la matière par périodes. Călinesco fait le point des moments importants, des courants, des personnalités, des genres et des espèces, encadre chaque écrivain dans son époque, établit avec précision les séries littéraires, fixe excellemment les types d'écrivains, analyse les caractères des grandes personnalités qu'il considère comme des héros de roman, procède à une étude philosophique, sociologique, psychologique, esthétique, des œuvres littéraires qu'il appréhende par une intuition directe, par des impressions, des associations et des analogies, en d'autres termes par tous les moyens que lui procurent son étonnante faculté d'interprétation, sa vaste expérience et une riche information. Ainsi, il étudie, pour la période la plus ancienne (XVIe—XVIIIe siècles), les débuts de la littérature roumaine en même temps que la formation du roumain dans les écrits religieux et les chroniques, l'éloquence, la découverte de l'Occident et l'apparition de plusieurs « classiques retardataires »; pour l'époque allant de 1827 à 1848, il scrute l'éclosion du romantisme — les chantres des ruines, les damnés, les utopistes messianiques (I. Eliade Rădulesco, Gr. Alexandresco). Ces derniers sont suivis, de 1840 à 1848 des positivistes messianiques (Kogălniceanu, Bălcesco, Russo), des anti-« bonjouristes » (Facà, le colonel Lăcusteanu) et des premiers humoristes (C. Negruzzi, Panu). Enfin viennent les modernes exotiques et macabres (Bolintineanu, Stamati) à qui l'on doit l'introduction de la nouvelle technique du vers musical, accompagnés en 1855, d'une foule de petits poètes (patriotes et partisans de l'Union des Principautés) que domine la figure du poète officiel Vasile Alecsandri, et de versificateurs, sous le règne du prince Alexandru Ioan Couza. C'est le moment où Odobesco, Filimon et Ion Ghica font faire de rapides progrès au théâtre et à la prose. La société *Junimea* fondée en 1863, la revue *Convorbiri literare* (1867) et les directives de Titu Maioresco annoncent l'époque des grands classiques illustrée par Mihail Eminesco, le poète national, et par les grands prosateurs Creangă, Caragiale et Slavici. A la même époque (1880) prend naissance un mouvement « naturaliste » (créé par Caragiale) tandis que Macedonski crée un mouvement symboliste; le premier est l'écrivain classique par excellence, le second un poète romantique et parnassien avant tout. Le classicisme prévaut chez le poète et nouvelliste Duiliu Zamfiresco, créateur du roman cyclique. La revue



Călinesco vu par Corneliu Baba

Contemporanul (1881) et le critique C. Dobrogeanu-Gherea dirigent les épigones d'Eminesco vers un art à tendance, un art de « réfractaires » dans le sens où l'entendait Jules Vallès. Différentes revues, la *Revista Nouă* de Haşdeu, la *Vatra* de Slavici, la *Viaţa* de Vlahuţă sont le refuge d'un romantisme étriqué, provincial et rustique. Au *Semănătorul* s'affirme le nouveau messianisme des tendances nationales et l'on y analyse le fonds ethnique (Iorga, Sadoveanu, Goga).

Les autres tendances enregistrées par Călinesco au cours des vingt premières années de notre siècle sont: un classicisme renaissant; un mouvement populiste fondé sur le caractère national (à la revue *Viaţa românească;)* un renouveau de symbolisme sous l'influence des poètes français (Anghel, Minulesco, Bacovia); une littérature éclectique ayant pour centre la revue *Flacăra* qui encourageait notamment les ouvrages dramatiques. Enfin, la dernière période (1920—1940) fait l'objet des chapitres suivants: les romanciers (romans de la plèbe, romans de l'enfance, les proustiens); les modernistes (la revue *Sburătorul*, le phénomène Arghezi); les intimistes (poésie de la paternité, prose auto-biographique); les traditionalistes (adaptation du symbolisme, poésie agreste); les orthodoxisants (iconographie mystique, doctrine du miracle); les dadaïstes, les surréalistes, les hérmétiques (revues d'avant-garde, le « balkanisme »); diverses autres tendances (critique sceptique et anti-classique, critique professionnelle, mémorialistes, nouveau roman citadin) et la nouvelle génération (philosophie de l'« angoisse » et de l'« aventure », littérature « expérimentale »). L'*Histoire*, dont nous venons de présenter la classification dans les propres termes de l'auteur, s'achève par un chapitre sur les caractères spécifiquement nationaux qui, pour la première fois, sont présentés en fonction d'une analyse des œuvres des principaux écrivains roumains.

Après son *Compendium* de 1945, G. Călinesco procéda à une révision de l'ouvrage qu'il remania par endroits à la suite de nouvelles recherches entreprises dans les archives et les bibliothèques. L'introduction d'un grand nombre de données et analyses, ainsi que d'écrivains omis dans la première édition augmenta de moitié cette nouvelle édition de l'*Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours* et en fit l'histoire la plus vaste et la mieux informée de la littérature roumaine de 1521 (date de l'apparition des premiers textes religieux imprimés en roumain) jusqu'au *Jurnalul literar* (le Journal littéraire) (1939). Les illustrations de l'ouvrage, que l'auteur mit plusieurs années à choisir et à réunir, sont pour la plupart inédites et font de la réédition de cette histoire un instrument de travail précieux et particulièrement intéressant, indispensable à tout spécialiste dans ce domaine.

A notre sens il sera pour longtemps impossible d'étudier des écrivains tels que Grigore Alexandresco, N. Filimon, Vasile Alecsandri, Eminesco, Creangă, Caragiale et Sadoveanu, sans choisir pour point de départ l'interprétation désormais classique qu'en donna Călinesco. Ceux qui travaillent à rédiger le traité d'histoire de la littérature roumaine sous les auspices de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie se verront, à leur tour, contraints de recourir à l'*Histoire de la littérature* de G. Călinesco, ainsi qu'à ses synthèses plus récentes d'Eminesco, de Creangă, Caragiale et Sadoveanu, à ses articles et essais littéraires sur les écrivains actuels parus dans différentes revues, à son étincelant *Cours de poésie* (1938) et à son *Dialogue sur l'Univers de la poésie* (1948).

LE CHRONIQUEUR LITTÉRAIRE

par Geo Şerban

«Je n'ai jamais lu de livres, je les ai traduits»
(G. CĂLINESCO)

Créateur d'œuvres monumentales, G. Călinesco n'en a pas moins senti la nécessité et même la volupté de cultiver parallèlement la miniature critique; aussi s'est-il consacré presque sans arrêt, ou en tout cas avec des interrruptions insignifiantes, au journalisme. Poursuivant l'édification de ses grandes œuvres littéraires et critiques, il ne cessait d'exercer systématiquement cette profession, ne fût-ce que par ces explorations limitées, qui constituaient pour lui une manière de fixer des jalons, de vérifier les voies d'accès, de repérer les objectifs, d'entretenir une sensibilité toujours fraîche, en vue des réalisations finales. Le nom d'« exercices de perception » par lequel il désigne, dans son *Histoire de la littérature roumaine*, ses nombreuses chroniques répandues dans les revues de l'époque, n'est pas une dénigration capricieuse, mais indique exactement leur nature et leur signification.

Adepte d'une esthétique « expérimentale » fondée sur la perception de l'œuvre vivante et non sur la manipulation mécanique de certains dogmes, son premier mouvement, lorsqu'il abordait un auteur ou un livre, était de rejeter tout principe apodictique. « *Que le lecteur* — prévenait-il — *ne se hâte pas*

de dire: tel roman est intéressant, bourré d'observations, mais privé d'intrigue, ou encore: ce roman est bien construit, mais peu profond. Certaines eaux sont grandes en étendue, d'autres en profondeur. Ce qui compte, c'est que la quantité de vérité y soit appréciable ». Ses critères pouvaient sembler paradoxaux, et on n'a pas manqué de les prendre pour tels; car ils dépassent les cadres ordinaires et ignorent les « normes » communes, vulgarisatrices, qui étouffent les pulsations vivantes de l'œuvre et la dessèchent jusqu'à lui enlever tout intérêt. Călinesco ne s'appuie jamais sur une échelle de valeurs immuable. Sa seule exigence, valable pour toute œuvre, est qu'il s'agisse d'une véritable *création*, chaque lecteur devant avoir la joie de la découvrir à son tour. Le critique, lui, aura en plus la délicate mission de la lui rendre plus sensible. Selon Călinesco, une lecture critique «*doit découvrir les sources du plaisir qu'elle procure*» ou encore: « *la véritable critique consiste à découvrir les causes objectives de ce plaisir.* »

A l'encontre de ses confrères terrorisés par l'idée de la stricte séparation des genres, Călinesco ne s'est donc pas alarmé en voyant un poète de la taille de Tudor Arghezi outrepasser tranquillement les frontières du roman, et n'a pas non plus été pris de panique lorsqu'un Camil Petresco « osa » introduire dans sa poésie plus de philosophie que de sentimentalisme à l'eau de rose. Au contraire, c'est alors que sa verve a scintillé le plus brillamment. Anéantissant les résistances barricadées derrière les cloisonnements esthétiques, il épargna aux auteurs rebelles l'amertume de l'incompréhension. Sans entrer dans les détails, disons qu'un pareil critique trouvait à tout moment l'occasion de polémiquer contre les « vérités » sacro-saintes et d'être en désaccord avec les opinions de ses contemporains, ce qui lui valut d'ailleurs pas mal d'ennuis.

Mais repousser la pratique du « lit de Procuste », si fréquente en critique, n'implique pas l'absence d'une conception d'ensemble. La vision critique de G. Călinesco a été conséquente. Elle dépasse aussi bien le dogmatisme professoral et académique, que la critique dilettante et superficielle, faite au gré des impressions. Il ne pouvait en être autrement, s'agissant d'un critique dont les jugements impliquaient à la fois la confrontation avec l'inépuisable enseignement des œuvres classiques et la fréquentation des valeurs contemporaines. C'est pourquoi, dans toutes les occasions où il s'est manifesté, ses opinions, pour personnelles qu'elles fussent, ont eu un fondement solide; de plus, il n'en faisait pas un paravent qui l'eût isolé de l'œuvre, ni qui eût éloigné celle-ci des lecteurs.

Dédaignant les petits calculs, imperméables aux caprices de la mode, il recherchait dans le roman des qualités de construction et des caractères vivants, pressentant bien que la littérature des « expériences vécues », pratiquée par les émules de Gide, risquait d'être éphémère. Délibérement, il écartait les éléments périssables, présents même dans les œuvres de premier ordre, pour arriver à l'essence. « *On peut pardonner à un romancier son manque de style ou de couleur lexicale — disait-il, à la suite de Stendhal — mais il doit être écrivain, il doit donc imprimer à chaque fait qu'il touche une telle structure, que ce fait ne puisse plus être regardé que comme un des modes de sa propre personnalité.* »

Comme il voit les choses de très haut, G. Călinesco ne conçoit aucune différence de principe entre le romancier et le poète, mais à tous deux il demande de prouver leur force de transfiguration et d'absorption du réel dans leur monde intérieur. Pour lui, il y a les « auteurs », c'est-à-dire ceux qui dans un roman ne font qu'illustrer des sujets (un Courteline pour la vie militaire), non sans mérites d'ailleurs — parmi lesquels le fait de déblayer le terrain pour des explorations plus profondes n'est pas le moindre —, et les « poètes épiques », tels Rebreanu, Sadoveanu (et, devons-nous ajouter, Călinesco lui-même) qu'il situe parmi les meilleurs du genre où se sont illustrés Tolstoï et Balzac. Telles étant ses vues, ayant à commenter les romans d'une littérature encore jeune, Călinesco fut préoccupé de ne pas se montrer brutal, de dépister calmement et fermement les directions fécondes, dignes d'être stimulées. Il manifesta, à cet égard, une préférence marquée pour la densité des faits, dénotant chez l'écrivain l'habitude de regarder la vie en face, fermement et sous ses angles les plus aigus. Dans un roman, le lyrisme lui semble soit une forme d'involution, s'il ne s'agit que d'une attitude subjective, sans portée universelle, soit un raffinement décadent, comme l'excès d'analyse. Il nous avertit donc: « ... *le mépris de bon nombre de nos publicistes pour tout ce qui n'a pas l'ambition de multiplier entre des miroirs, les effluves d'une âme banale, est l'un des derniers préjugés de ceux qui confondent le roman avec une feuille d'observation clinique.* » Ailleurs, l'alternative est formulée d'une façon plus tranchante encore: « *L'ombre de Peter Schlemihl et ses oscillations métaphysique sont mille fois plus toniques pour notre âme novice que la madeleine de Proust trempée dans sa tasse et qui le fait se trouver mal.* » Malgré une partialité justifiée par l'ambiance littéraire de l'époque, Călinesco raisonnait sainement, en connaissance de cause et flétrissait le snobisme: « ... *nous ne serons pas capables d'introspection avant d'avoir chanté la joie de vivre et de connaître.* »

En poésie, l'*Idée* était pour lui l'alpha et l'oméga. « *J'ai plusieurs fois insisté* — rappelait-il — *sur ce qu'il faut entendre par poésie. Son essence n'est ni l'émotion en tant que fait psychologique, ni la métaphore en tant que fait physique, ni la musique du vers, que j'ai appelée la musique musicale. La poésie est la découverte d'un rapport nouveau, que nous grossissons sans longs discours, et qui fait naître une musique d'idées. Mais il ne faut pas confondre idée poétique et idée rationnelle. L'idée poétique est une synthèse, par réaction, d'éléments indifférents, synthèse qu'on reconnaît à sa signification toujours ouverte.* » Rien, sauf les erreurs d'interprétation de ses propres œuvres littéraires, n'a peut-être exaspéré l'esprit

polémique de Călinesco autant que la séparation entre poésie et intellectualisme. Pourtant, en ce qui concerne du moins la poésie de son pays, il optera, comme dans le cas du roman, pour un lyrisme plein d'idées, mais animé par des vibrations aiguës, par une expérience intensément vécue de ces idées. Il repoussera les extravagances et les excentricités du formalisme, exception faite pour les recherches qui ne menacent pas l'équilibre de l'*Art*, facteur décisif, à ses yeux, du processus créateur. Ce qu'il hait, ce à quoi il demeure opaque, c'est la contrefaçon, le préfabriqué, la recette (celles de l'« hermétisme », du « métaphorisme » constructiviste, intégraliste, etc.) ou la fausse subtilité qui stérilise à la fois l'âme et l'esprit. Il déclare carrément: « *Bien que l'opinion existe et se soit de plus en plus accentuée, au cours de ce dernier quart de siècle, que la poésie est un produit de laboratoire, un éther subtil extrait, selon des formules complexes, par l'ébullition et la décantation de l'âme; bien que les poètes modernes se soient efforcés d'en extirper le dernier résidu vivant, qu'ils nomment ironiquement sentiment, et de donner à leurs strophes l'aspect d'une alchimie ou d'une algèbre supérieure, l'expérience historique nous prouve que la grande poésie croît toujours, comme une mauvaise herbe belle et amère, là où la vie est la plus bouillonnante et la plus tourmentée de problèmes. Chaque fois qu'un poète est né qui fut véritablement grand et profond, ce fut aussi un être malheureux ou tourmenté, dont le regard ouvert sur le monde a su en pénétrer l'essence avec une profondeur suffisant à un siècle.* » Des exemples à l'appui? Eminesco, Novalis, Hölderlin, Leopardi, Baudelaire, auxquels il revient sans cesse, soit expressément, soit par allusion. Enfin, il place aux premiers rangs le critère de la *sincérité* artistique — qu'il distingue de la pratique de l'émotion, toujours suspecte d'hypocrisie ou y incitant — et l'associe à une très grande passion intellectuelle.

Avec ces vues à la fois larges et exigeantes, le critique s'efforçait non d'expliquer l'œuvre ou de la justifier sentencieusement, mais de l'*exprimer* de façon personnelle. Il définissait l'exercice critique comme un acte de haute responsabilité et d'une finesse pouvant sembler presque paralysante: « . . . *la valeur d'une critique tient dans la pénétration, dans la découverte de rapports intérieurs insoupçonnés, qui surprennent le lecteur auparavant désorienté et le rendent ami de l'œuvre, souvent même à l'encontre des conclusions du critique. Un critique pénétrant, intelligent, qui recrée les œuvres, ne peut être injuste, même si la passion le lui faisait désirer. Car ou bien ses réactions n'ont pas de valeur, donc le critique n'est pas intelligent, ou bien elles sont exactes, et alors elles agissent d'elles-mêmes, par delà les conclusions.* » Dans le même texte, il précise le sens de l'expression « vocation critique », formule qui indiquait pour lui l'appartenance de la critique au domaine de la création. «*La critique est une opération à vif, une stimulation du cœur, dont les battements doivent devenir plus bruyants. Si l'œuvre examinée meurt dans les mains du critique, la vocation est inexistante. Tuer signifie éparpiller l'attention du lecteur sur des éléments isolés de leurs fonctions vitales, travailler sur des pièces anatomiques mortes.* »

L'obsession de Călinesco, la seule qu'il se soit permise en tant que critique de l'actualité littéraire était de découvrir le nœud vital de l'œuvre. Certains le recherchaient exclusivement dans l'ambiance littéraire (les adeptes de Taine). D'autres se plongeaient dans des spéculations sur les réactions de l'individualité pure (les partisans de l'autonomie de la valeur esthétique). D'autres enfin se bornaient à la stricte analyse des formes d'expression, variante ancienne de la critique stylistique (non celle d'aujourd'hui, qui est plus complexe). Selon Călinesco, pour accéder aux sources de la beauté il n'y avait pas une seule façon, un chemin unique. On pourrait presque dire qu'il a choisi autant de voies qu'il y avait d'œuvres. Il poussait à tel point le scrupule de se mouler sur le produit unique, irrépétable, de l'écrivain, que de l'un à l'autre il changeait de procédés, s'abandonnant aux particularités de chacun, tant il tenait à le connaître dans sa mystérieuse intimité. Plus la valeur intrinsèque d'une œuvre s'imposait clairement à son esprit, parfois même au premier contact, plus il devenait avide d'en palper toutes les articulations. Il n'avait pas de repos qu'il ne l'eût épuisée, bien qu'aux premières retrouvailles la tentation de tout reprendre dès le début avec la même fougue fût plus puissante que jamais (ce fut le cas pour Eminesco). Poésie ou roman, tout livre se présentait à lui comme une écharpe rouge destinée à exciter les taureaux de l'esprit, selon ses termes mêmes. De là son regard toujours inquisiteur, tantôt adouci par le ravissement, tantôt chargé de foudres. « *J'ai compris le livre* — avouait-il une fois — *mais je veux le refaire de toutes pièces, le réécrire moi-même mentalement. La seule clarté des propositions essentielles ne me suffit pas, je veux prendre possession de tous ses rouages* » * et ici se place la phrase qui cristallise tout ce qui doit être dit sur Călinesco en tant que chroniqueur littéraire: « *Je n'ai jamais lu de livres, je les ai traduits.* »

---

* Cette dissection de l'œuvre est de plus en plus pratiquée par la nouvelle critique française, qu'on appelle en bloc «thématique» bien qu'entre ses représentants, de Roland Barthes à Jean-Pierre Richard, il y ait des différences sensibles. Ainsi, dans l'ouvrage de ce dernier, « Onze études sur la poésie moderne », le démembrement de l'œuvre par rapport au thème abordé est l'unique préoccupation, longuement savourée. L'intention de reconstituer des « univers » personnels reste diffuse, l'explication de la genèse ne dépasse pas le stade de l'inventaire, et finalement les sujets étudiés. Reverdy, Perse, Char, Eluard et les autres deviennent des apparitions fantomatiques. D'un autre ouvrage écrit dans le même esprit sur Jules Supervielle, le critique Robert Kanters disait, soulignant un défaut que George Călinesco n'aurait pas non plus manqué de dénoncer: «*Cette savante analyse thématique dispose selon un ordre admirablement minutieux tous les rouages de la montre sur la table, mais elle est incapable de nous dire l'heure qu'il est*».

Aux obligations de chroniqueur littéraire, qu'il assuma pendant de longs intervalles, G. Călinesco, critique d'une haute tenue doublé d'un érudit et d'un grand historien de la littérature, se soumit sans avoir le préjugé des œuvres « sérieuses ». Parallèlement à l'étude des auteurs célèbres, il s'occupa de signaler les valeurs obscures, encore non affirmées, auxquelles des moues dédaigneuses s'adressaient souvent par pur snobisme. Ainsi, des auteurs promus par lui parvinrent à s'imposer grâce à son autorité. Si, sans les avoir à proprement parler découverts, il aida Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petresco, Hortensia Papadat-Bengesco, Ion Barbu, Pillat et bien d'autres à grandir dans l'estime du public, il mettait parfois aussi en discussion des œuvres sans prétentions à la gloire littéraire, telle cette *Psychologie de l'enfant* où il trouva l'occasion de méditer, en marge de l'actualité, sur certains aspects de la sociologie littéraire (continuité des générations, rapports entre les écrivains, etc.). Tout en accordant la première place à l'analyse, Călinesco évite tout protocole et expose ses raisonnements sous la forme d'une causerie avec le lecteur, qu'il introduit ainsi insensiblement dans l'ambiance de l'œuvre, et auquel il laisse l'illusion agréable d'effectuer lui-même l'expertise concluante. Le voici tendant un piège au lecteur tenté, après avoir parcouru *le Lit de Procuste*, roman de Camil Petresco, d'en rechercher l'étoile polaire: « *Il me reste encore à éclaircir l'énigmatique existence de madame T., à laquelle de nombreux lecteurs accordent l'importance d'un personnage essentiel. Moi, je crois que sur le plan réel, il n'existe pas d'autre femme qu'Emilia...* » G. Călinesco abandonne sans remords la pratique de ces approches conventionnelles qui imposent au jugement critique mille détours, retardant et empêchant parfois complètement la découverte du noyau incandescent de l'œuvre. Spontanément, le critique aborde l'œuvre par où il l'entend et commence sans hésiter soit par raconter le sujet d'un roman, soit par la liste des termes lexicaux favoris d'un poète. Lorsqu'il en arrive à l'analyse proprement dite, Călinesco met en œuvre tout ce qu'il juge capable d'accroître la réceptivité de l'impression artistique. Il devient tour à tour historien, psycholoque, sociologue, ethnologue, folkloriste, stratège, archiviste, selon la tradition du grand Nicolae Iorga. La chronique des *Ecussons* de Matei Caragiale est en partie un débat sur le sentiment de l'hérédité chez les Roumains. Constatant que Mihail Sadoveanu choisit une fois de plus, pour *les Noces de la princesse Ruxandra* un des moments les plus tourbillonnants de « poussière épique » de l'histoire moldave, il se met à vagabonder jusqu'aux sources du romancier, s'entourant, comme un bibliophile, des feuillets jaunis de la chronique de Miron Costin, des souvenirs de Paul d'Alep, voyageur étranger, ou des témoignages de l'historien Iorga. Loin de paraître livresque, il renforce ainsi chez le lecteur la sensation contagieuse de vivre la vie même de l'œuvre étudiée. Nous donnons raison au critique lorsqu'il confesse: « *Au fond, je n'ai jamais vu dans un livre la lettre imprimée, j'ai lu comme j'aurais regardé par la fenêtre, les yeux plongés dans la vie.* » Mais il ne s'agissait pas d'une banale confrontation entre le livre et la réalité décrite. La « vie » dont il parle est une notion complexe, son siège est l'intensité même des réactions du critique, vérifiées par sa *vitalité* même, intellectuelle au premier chef évidemment. Le caractère bien tranché des opinions de Călinesco, sa manière franche et, dirions-nous, fière de les arborer, eurent tôt fait de consolider son prestige. Il n'adulait pas les auteurs en renom, il traitait les moins importants avec estime. Mihail Sadoveanu étant en pleine gloire, Călinesco émet sur un de ses livres une opinion rien moins que favorable: « *J'estime que c'est un respectueux devoir envers le grand talent de l'auteur, qui ne mérite pas l'offense d'un éloge de convention.* » Le seul dieu de Călinesco, c'est le *talent*, qu'il ne traite pas non plus, d'ailleurs, avec trop de tendresse, étant d'avis qu'un brin de malice fait mieux ressortir une opinion par ailleurs favorable et stimule l'ambition créatrice. Mais il souffrait positivement chaque fois qu'il voyait un talent languir ou prendre un mauvais chemin. Il n'adoucissait pas ses termes, il disait nettement ce qu'il avait à dire, nuançant son expression juste autant qu'il le fallait pour ne pas infliger à la susceptibilité des auteurs des blessures inutiles, et invitait ceux-ci à s'élever dans la sphère non passionnelle des échanges d'idées. Comme il ne trouvait pas trop inspiré le flux de métaphores étalé par Ilarie Voronca — dans sa période roumaine — Călinesco écrivait: « *Ce ne sont pas les images du poète qui me dérangent en leur pluralité, mais leur mauvaise exposition et leur absence de fonction lyrique. Ilarie Voronca dénoue pour nous un chiffon où sont entassés d'innombrables poissons dorés, transparents, aux ailes de dragons; mais leurs teintes et leur transparence nous demeurent inconnues tant qu'ils ne sont pas plongés dans un récipient plein d'eau, afin que nous les voyons se mouvoir et nager. La poésie de M. V. manque de lymphe pour la circulation des images, et cela a pour effet la stagnation et l'aridité du poème.* »

Les quelques citations que nous avons reproduites suffisent pour nous permettre d'apprécier non seulement l'élévation de sa pensée, mais aussi le don qu'il possédait d'exprimer ses jugements sous une forme suggestive et plastique (attribut qui l'aidait, autant que la force de réverbération de son style, à formuler ses conclusions d'une façon synthétique). Il n'était pas rare que son verdict jaillît d'une métaphore; une longue fréquentation des arts, en qualité de consommateur l'autorisait à impliquer dans ses raisonnements la peinture, la musique, l'architecture, la danse. Comme il professait la défiance à l'égard de l'originalité forcée, il a respecté, dans sa propre activité, ce principe tant de fois énoncé. « *Lorsqu'un critique recherche avant tout une forme parfaite*, affirmait déjà Călinesco à ses débuts, *il s'agit presque toujours d'un homme aux ambitions littéraires déçues, d'un émule d'écrivain déguisé, devenu le champion d'un genre hybride, insuffisamment artistique pour présenter un intérêt durable et trop peu*

intellectuel pour convaincre par la solidité de ses jugements littéraires. » Il admirait, parmi ses prédécesseurs, G. Ibrăileanu, parce qu'il ne mimait pas « *l'originalité matérielle* », parce qu'il étalait tranquillement « *ses prédispositions spéculatives, une grande expérience intérieure, un manque d'esprit, allant jusqu'à l'aridité, le talent d'exprimer l'idée critique et non un talent littéraire sur des sujets de critique, un grand effort de pénétration et le désir de fuir l'art superficiel des pages rythmées.* » Comme en poésie, il exigeait donc non pas la « musique musicale », mais la tension intellectuelle. Ainsi la jonction du critique et du créateur (ce fut le cas pour G. Călinesco) se trouve réalisée par cette recréation de l'œuvre d'art, dans des conditions psychologiques semblables et sous le signe d'une compréhension pleine de sympathie.

Lorsque l'on considère la totalité de son œuvre critique, G. Călinesco paraît tout aussi exigeant, aussi consciencieux et aussi brillant dans l'exercice de sa profession que n'importe quel autre critique de renom mondial à la même époque. Au moins aussi « créateur » qu'Albert Thibaudet, tout aussi fécond et, au fond, d'une rigueur égale. Les dons multiples de sa personnalité suggèrent le rapprochement avec la figure, plus éloignée dans le temps, de De Sanctis. C'est pourquoi ces « exercices de perception » — auxquels Călinesco ne semblait guère attribuer d'importance, et à certain point de vue ne leur en accordait effectivement pas, car il visait bien plus haut — révèlent à un regard attentif les contours d'une œuvre monumentale, édifiée dans la zone où la respiration, purifiée de la poussière des basses altitudes, stimule l'esprit avec le plus de force.

LE COMMENTATEUR DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

par Adrian Marino

Dans sa revue « Jurnalul literar » comme durant ses cours et ses travaux pratiques, Călinesco dénonçait la tendance à commenter les littératures étrangères uniquement par l'entremise d'échos exotiques. Ecrire sur un auteur étranger en ne se servant que de monographies étrangères, sans y apporter aucune contribution personnelle, lui semblait faire acte d'anti-culture, un vote de blâme que le compilateur (eût-il les meilleures intentions du monde) se décernait à lui-même. D'où ce subtil raisonnement: « L'historien de la littérature n'est pas seulement un érudit appelé à se tenir au courant des publications de sa spécialité, il est aussi un artiste, un interprète. Son organe réceptif doit s'exercer sans répit. A l'instar des plus grands virtuoses du violon, qui étudient longuement leur art pour maintenir la souplesse de leurs doigts, l'historien de la littérature se doit de respirer un air frais afin de perfectionner sa sensibilité ».

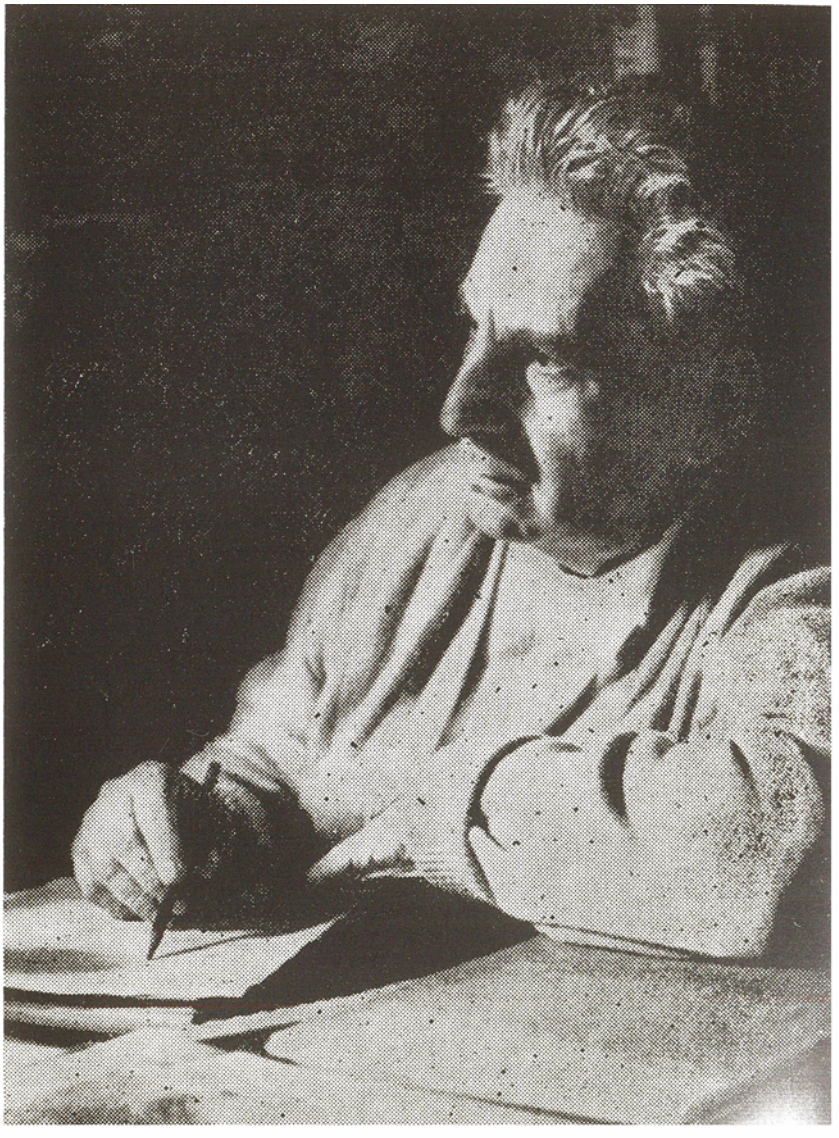
C'est précisément ainsi qu'a procédé G. Călinesco, pour obéir à une nécessité supérieure. Dès 1927 il se livre à l'étude (jugée paradoxale par d'aucuns) des classiques latins (Horace, Ovide) et d'auteurs italiens, espagnols, français et russes, dans la rubrique «Ecrivains étrangers» de la *Vie littéraire* (Pirandello, Italo Svevo, G. Papini, A. Panzini, G. Gentile, Paul Valéry, H. Barbusse, etc.). Un cours sur le *Romantisme allemand*, professé à la Faculté des lettres de Jassy en 1941—1942, et partiellement conçu à partir des lectures faites pour *l'Œuvre de Mihail Sadoveanu*, s'inscrit dans cette même formule de l'essai. Il importe d'en bien comprendre le sens. Toutes ces études possèdent, sans doute, leur valeur objective intrinsèque. Leur véritable contenu, toutefois, doit être rapporté de préférence au style tout entier de la personnalité de G. Călinesco. Aussi faut-il d'abord les parcourir par curiosité, pour surprendre le talent critique de G. Călinesco en train de lire, d'interpréter, de commenter les auteurs étrangers. Toujours intéressant dans *ce* qu'il dit, le critique le devient davantage par *sa façon* de le dire. C'est là d'ailleurs le terrain sur lequel il a coutume de gagner la partie. En effet, si G. Călinesco ne se mesure pas, en tant que « savant », à la critique et à l'histoire de la littérature étrangère, dont l'érudition est parfois monstrueuse, il les dépasse souvent par sa position, par sa finesse et l'étendue de son horizon.

Le premier ouvrage — le plus important de la suite de ses essais sur la littérature universelle, *Impressions sur la littérature espagnole* — représente parfaitement l'esprit dans lequel G. Călinesco entend parcourir la littérature européenne. Ce livre a pour point de départ des lectures fondamentales, non complètes, mais systématiques, définissant les grands thèmes de la littérature ibérique: la honra, le genre picaresque, Don Juan, la Soledad, etc. Observations et impressions se sont groupées d'elles-mêmes, selon plusieurs lignes de force, pour donner une vue à vol d'oiseau de la littérature espagnole, telle qu'elle jaillit directement des textes et non point des synthèses, schémas et autres monographies. « L'avantage de qui évite de se renfermer dans les limites étroites de l'étude est, lorsqu'il en possède

les moyens — écrivait le critique — de s'élever à une grande hauteur et de voir les choses dans une perspective plus large où les lieux communs revêtent une couleur invisible d'en bas. »

Mais avant tout, les *Impressions* étaient la démonstration vivante d'une certaine méthode critique, inductive ét déductive tout ensemble, qui, en procédant par généralités, recueille un certain nombre de données à priori, vérifiées ensuite par la méthode historique ; procédé complexe formant une ossature idéologique et notamment celle de l'introduction *Classicisme, romantisme, baroque*. Jeu intellectuel d'un grand raffinement, susceptible de fournir maintes indications et suggestions, plus particulièrement intéressant par les déductions *more geometrico* grâce auxquelles on découvre les notes idéales du héros classique et romantique. Tout doit, il va sans dire, être compris *cum grano salis*, car la pratique de l'histoire de la littérature — comme G. Călinesco lui-même ne laisse pas de le remarquer — ne découvre nulle part ces types à l'état pur.

Pour le critique, la littérature, les héros et leur univers existent *réellement*. L'analyse en est vivante, la discussion tout entière envisage ces fantasmes comme autant de phénomènes concrets qui ne font que confirmer certaines intentions fondamentales. G. Călinesco voit dans la littérature et la poésie des réalités objectives, évoquées d'une manière critique par les moyens du romancier. D'où l'exceptionnelle sensation de « vie » de ces commentaires qui nous confrontent à des êtres vivants, à la réalité



Călinesco à sa table de travail

desquels l'imagination peut, à tout moment, accorder créance. Cette vision « romanesque » de la littérature ne se vérifie pas seulement dans les *Impressions sur la littérature espagnole* (1945) ou dans les études et les conférences sur Horace, Cervantes, Léon Tolstoï, Antoine P. Tchékhov, mais aussi dans les autres études substantielles qui n'ont pas encore été réunies en volume, telles que *Pétrarque et le pétrarquisme, Henrik Ibsen* et *Carlo Goldoni.* Partout s'y trouvent évoqués des personnages fameux, du « sigisbée » de Goldoni à Anna Karénine; ils défilent à nos yeux sous les espèces d'une humanité convaincante au possible. A notre sens, l'une des vertus les plus précieuses de G. Călinesco, critique et portraitiste, réside dans cette faculté de métamorphose, de transposition, dans cette capacité de changer de « sexe », « d'époque », de « nationalité » selon chacun des classiques. Nous nous l'imaginons aisément coiffé d'une perruque et chaussé de souliers à boucles en métal lorsqu'il commente Molière, portant l'habit du « clerc tonsuré » lorsqu'il parle de Francesco Pétrarque, ou enfourchant Rossinante quand il évoque Don Quichotte de la Manche.

Partout on a l'impression que G. Călinesco se livre moins à la soif de connaître qu'aux plaisirs de l'émotion qu'il goûte, surtout comme portraitiste, comme analyste, dans ces monographies aux multiples associations. A vrai dire, G. Călinesco parcourt avec délices la littérature universelle d'où ses tendances manifestement littéraires extraient, pour sa plus grande satisfaction, des prétextes à portraits. Plus l'auteur est lointain, offrant, à première vue, moins d'éléments susceptibles de se prêter au portrait, plus notre surprise et notre curiosité augmentent. Cela vaut surtout pour les études consacrées à Horace, le fils de l'affranchi, et au poète Ovide (qui ne le cèdent en rien aux ouvrages de Gaston Boissier ou de Victor Bérard), mais aussi pour les autres classiques (le Tasse, Cervantes, Pétrarque, Ibsen, Goldoni) évoqués à la manière de Sainte-Beuve; toutefois ces études plus complètes atteignent à la monographie par une vision globale d'ordre esthétique. G. Călinesco est d'ailleurs un bon connaisseur de la *Méthode de Sainte-Beuve* (voir l'étude parue sous ce titre) qui fait « l'impossible pour escamoter la chronique littéraire et la transformer en étude de caractères ». Evidemment, cela aussi est de la littérature, non pas de la critique littéraire, mais plutôt de la physiologie, dans la plus large acception du mot, physiologie de héros de toute sorte. G. Călinesco renonce cependant aux maréchaux et aux courtisans figurant dans les *Portraits littéraires* et les *Causeries* de Sainte-Beuve, pour réduire son rayon visuel à un petit nombre de classiques dont la plupart n'ont qu'une biographie incertaine ou complètement absorbée par leur œuvre, excellent prétexte offert au critique pour l'en déduire à rebours.

Ainsi Cervantes « *appartient à la catégorie des créateurs de figures immenses, qui, écrasés par leur être, plus vivants que la vie elle-même, sont dépourvus de biographie ou bien n'en ont qu'une fondée sur des hypothèses, une biographie presque mythique* », « *Les créations vraiment géniales sont parricides, Don Quichotte et Sancho Pança ont presque expulsé Cervantes de l'histoire* ». Pour le Tasse, au sujet de qui les anecdotes sont plus nombreuses, les portraits se fraient un chemin grâce à une savante sélection de données dont la plupart ne manquent pas de piquant. Certains rapprochements climatiques, géographiques ou ethniques relèvent de la même vision fabuleuse: « *Ainsi, le sang du Tasse charriait l'ardeur du soleil du Midi et la froideur des neiges des Alpes et des Apennins* ». Certains détails de l'œuvre trahissent le fond biographique dont G. Călinesco se montre toujours fort soucieux: « *L'expérience littéraire m'a enseigné que les poètes — les vrais, s'entend — disent toujours ce qu'ils font, et que le fait de connaître le clavier entier de la vie est un des éléments de leur génie. Eux seuls ne mentent pas* ». G. Călinesco fait bien plus confiance à la vision a priori, directement ou indirectement arrachée à l'œuvre et contrôlée par des documents, qu'au simple dossier de documents biographiques, auxquels il préfère l'anatomie morale des auteurs. Et lorsque, pour une raison ou une autre, cela est impossible, le critique passe ouvertement à « *l'anatomie morale des héros respectifs* », comme il le fait pour Tolstoï. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, il saute à pieds joints et avec la plus grande désinvolture par-dessus le seuil des documents arides.

L'impression d'« inédit » que donnent ces études ne provient pas seulement de l'acuité de la perception directe ou de la technique de la mise en page, organisée de façon à transmettre une image et une impression fondamentales. Nous ne nous éloignons guère de la vérité en disant que l'originalité indiscutable de l'essai de Călinesco (« essai, autrement dit hypothèse », selon les propres termes du critique) réside précisément dans sa grande faculté d'associations, dans la surprise permanente des références, dans l'accouplement imprévisible des idées et des citations. Le lecteur moyen ressentira une impression dominante d'étonnement et, parfois, de quelque chose de légèrement insolite. Pour les gens de lettres familiarisés avec les textes, l'effet en sera une joie permanente de l'esprit, qu'ils acceptent ou repoussent ces cascades d'associations. Celles-ci paraissent stimulées par une loi spéciale de la « contiguïté »

historique et littéraire dans le temps et dans l'espace, jouant chez G. Călinesco avec une abondance que nous qualifierions volontiers d'éruptive, tant le jeu des associations est constant et fait de zigzags kaléidoscopiques.

Ovide, ce « Pétrarque de l'Antiquité » a, par endroits, des «accents lamartiniens», mais aussi maintes idées poétiques propres à la poésie galante du XVIIIe siècle. Certaines situations poétiques du même Ovide sont comparées à des attitudes d'Eminesco, d'autres se retrouvent chez Molière ou Voltaire. Le Roumain Conachi est un « Pétrarque au crâne rasé ». Don Juan l'Espagnol invite à parcourir Boccace et Molière. Les héros du Tasse, à leur tour, semblent avoir des affinités avec ceux de Stendhal, lorsque ce sont des soldats. Tchékhov a la tristesse joyeuse de Molière. Les parallèles Wronski—Werther, Ana Karénine — Mme Bovary témoignent d'une grande virtuosité. « Guerre et paix » est un roman proustien « sans la méthode de Proust ».

Dans ses *Chroniques d'un optimiste*, G. Călinesco se définit lui-même un esprit « pratiquant l'association et la dissociation », précisant que cette dernière méthode, rappelant celle de Rémy de Gourmont dans *la Dissociation des idées* n'est pas suivie dans un sens strictement analytique. Le critique procède presque toujours uniquement par synthèse — définitions rapides, dans l'incandescence desquelles se produisent toutes sortes de cristallisations inédites. « L'Ovide des *Tristes* est le premier grand romantique européen », il professe « la première grande poésie romantique de la caducité ». Si nous rapportons cette définition à l'esthétique des styles propres à Călinesco, hostile aux compartiments rigides, l'image acquiert une limpidité parfaite. D'autres fois, le sujet n'est que le prétexte de petites excursions de caractère théorique et esthétique, toujours fort instructives. Un article paru en *1943* sur *la Magie et l'Alchimie* analyse, au moyen de documents dont les premiers remontent à la Renaissance, la signification des idées d'« hermétisme » et de « symbolisme ». Nombre de références à la littérature roumaine (le don-quichottisme de Macedonski) sont, elles aussi, hautement utiles et d'une lecture fort délectable. G. Călinesco possède le don de rendre l'érudition attrayante et sympathique. Avant d'en arriver aux *Rondeaux de porcelaine* de Macedonski, le critique nous transporte dans l'un des endroits les plus attrayants de l'Extrême-Orient. Souvent l'idée est parfaitement illustrée par deux ou trois références. Pour le plaisir d'établir une association, G. Călinesco fait dix, voire quinze renvois. Parfois, sa volupté de continuer et de paraphraser un texte rare est si vive, que la découverte de certaines tendances ascétiques chez un héros de Tolstoï lui fait voir en celui-ci, sur-le-champ, un héros franciscain. En conséquence, il brodera en marge des vers originaux dans le style des *Laudes* franciscaines.

On n'a pas manqué de remarquer ce que G. Călinesco n'a jamais dissimulé: l'orientation classique, mais non pas « classicisante » de ses études consacrées aux littératures étrangères. En dépassant maintes fois les frontières de son pays, G. Călinesco a, il est vrai, décrit de préférence les classiques, non sans toutefois les contempler d'un œil moderne. Le critique ne traite pas de la littérature étrangère moderne, mais il actualise la littérature classique avec une passion et un succès remarquables. Plutôt que d'écrire de banales études sur des thèmes actuels, G. Călinesco estimait préférable de traiter, au gré des circonstances, des sujets classiques d'un point de vue moderne. Le critique feuilletait les in-folio avec la perception critique du présent, et avec sa propre expérience littéraire, en se fondant sur des coordonnées idéologiques strictement contemporaines. Cela augmente considérablement la valeur de ses études. Ses essais sont l'examen introspectif d'une grande conscience littéraire du XXe siècle, le produit d'une rigoureuse confrontation, esthétique et humaniste, dans le cadre de la culture roumaine actuelle.

L'ESTHÉTICIEN

— La dialectique des idées —

par N. Tertulian

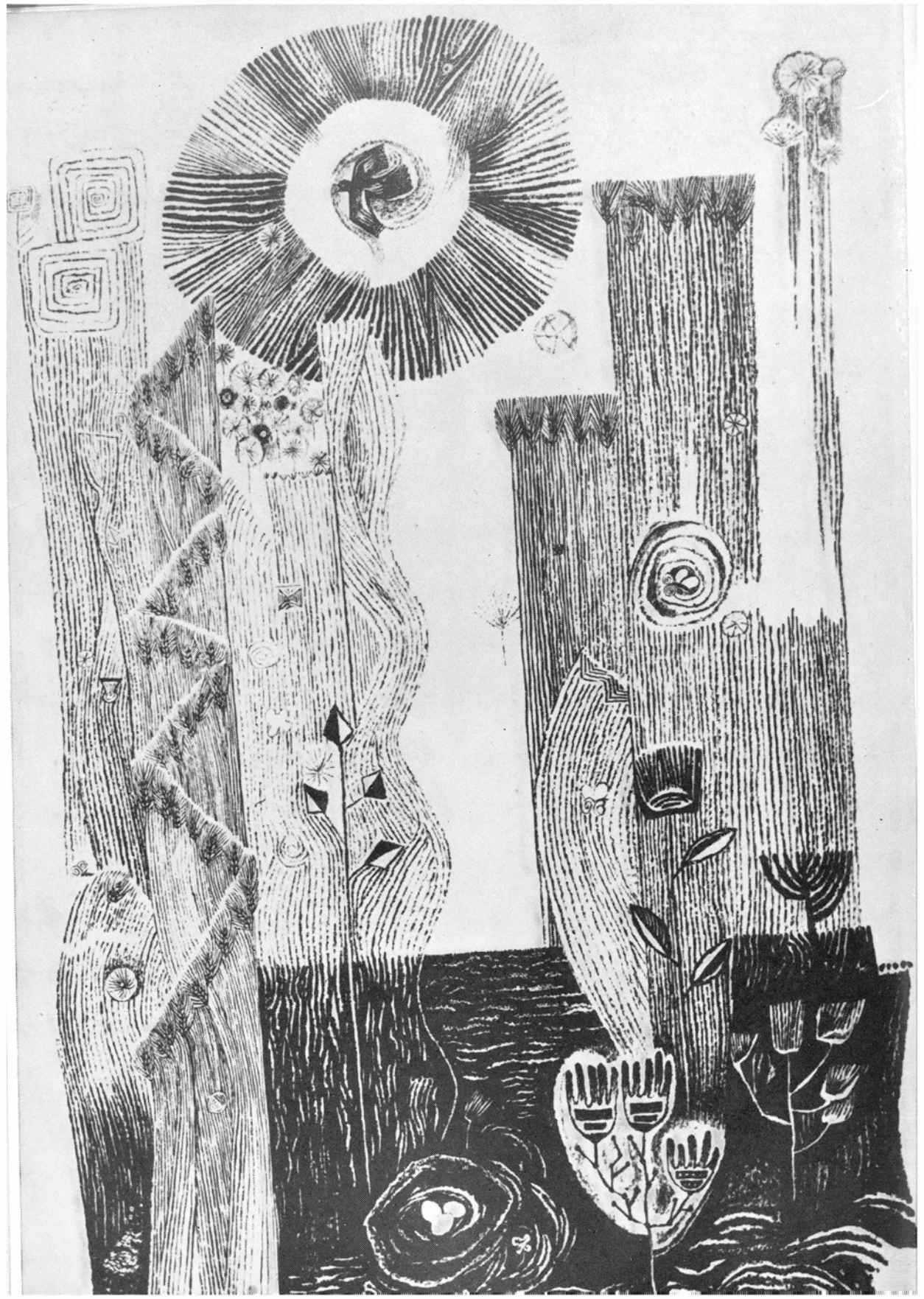
Tout en souscrivant entièrement aux exigences valables de l'autonomie esthétique de type crocien et en affirmant la priorité indiscutable du jugement de valeur esthétique, G. Călinesco refusait déjà dans ses *Principes d'esthétique* (1939) de soumettre la critique littéraire aux spéculations idéalistes sur le thème de l'art « expression pure». Avec la sûreté de son intuition, le critique partit de l'idée

(profondément juste et fondée sur la conception d'un réalisme supérieur) que le processus menant à la création d'une œuvre qui sert une « fiction significative » consiste non pas à la disjoindre de la réalité, mais, au contraire, à refléter d'une manière originale les plus profondes tendances de cette réalité. G. Călinesco répudiait le « sociologisme » tout comme le « philosophisme » ou le « psychologisme » extra-esthétique, dépourvus de l'intuition exigée par l'originalité de l'œuvre et de sa structure artistique particulière (*« Nombreux sont les ouvrages traitant avec sérieux des problèmes de Shakespeare et de Dostoïevsky, mais ils n'ont pas soulevé de discussions parce que, esthétiquement parlant, ils étaient inexistants »*) — mais il condamnait aussi l'esthétique pure. Pour Croce, la critique esthétique dévoile le sentiment souligné par la contemplation en opposant un veto catégorique à toute considération concernant la « matière » ou le « contenu » de l'œuvre. Echappant aux limites imposées par le concept idéaliste de l'art considéré comme pure « intuition lyrique », G. Călinesco accepte simultanément l'idée de la priorité indiscutable du critérium esthétique et l'idée qu'une œuvre supérieure est, au fond, l'expression aiguë des problèmes de la vie réelle (problèmes sociaux, psychologiques, moraux, etc.) ; il se forge de la sorte un concept de la critique infiniment plus ductile et plus élastique. Le critique se réserve le droit légitime d'étudier la sociologie et la psychologie de l'univers intégré à l'œuvre, d'analyser toutes les dimensions de son contenu humain et des problèmes historiques qu'elle pose (autant de démarches incompatibles avec le rigorisme de Croce, car, aux yeux de celui-ci, elles menacent de ravaler l'œuvre au rang de simple document historique ou social): *« Hamlet », « Crime et Châtiment » font l'objet de toutes sortes de considérations qu'on serait enclin à qualifier d'étrangères au problème esthétique, et les auteurs mêmes ne songèrent sans doute jamais qu'ils soulèveraient tant de commentaires. Et cependant étudier la psychologie et la pathologie d'Hamlet, la sociologie de l'univers de Dostoïevsky et la pensée de ses personnages, n'est pas faire œuvre extra-esthétique, c'est la critique littéraire même... »* écrivait Călinesco. *« L'Iliade est une réalité, et, à ce titre, nous sommes en droit d'étudier la psychologie des personnages, leurs pensées, leurs institutions, et nous ne pourrons jamais nous en empêcher ».*

G. Călinesco n'acceptait pas davantage la conception selon laquelle l'histoire de la littérature est une succession d'œuvres singulières et de personnalités autonomes — conception excluant l'idée de certains rapports objectifs inhérents au développement d'une littérature, excluant surtout l'idée de progrès dans l'histoire de la littérature. Croce affirmait hautement l'auto-genèse des œuvres littéraires; il repoussait l'étude des « genres » et des « courants »; il avait écarté a priori la possibilité de toute idée de progrès dans l'histore de la littérature — car, pour l'esthéticien italien, tout cela menaçait d'altérer le principe de l'unicité de l'œuvre artistique et signifiait admettre celui du « contenu abstrait » (on ne peut étudier le sujet, les courants, etc., sans abstraire certains caractères généraux des œuvres, ce qui équivalait à une *« dissipazione e volatilizzazione del quid individuale dell'arte stessa »*; v. Luigi Russo *La critica letteraria contemporanea*, I. p. 102). Fidèle à son principe concernant les moyens et la nécessité d'étudier le « contenu » de la littérature dans les limites de l'autonomie de la pensée esthétique », G. Călinesco formulait une profession de foi différente: *« Le concept de progrès exigé par Croce pour l'histoire peut être admis également dans l'histoire de la littérature. Une continuité spirituelle relie les héros des romans du XVIIIe siècle à ceux du XIXe siècle, de même qu'elle unit la poésie des deux siècles ».* Dans la préface de *L'Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours* (1941) il exigeait que l'analyse de l'œuvre d'un romancier se fît en tenant compte du développement de toute la prose roumaine, un jugement véritable n'étant possible que par rapport à l'échelle des valeurs de la littérature nationale. L'œuvre du romancier Camil Petresco, en dépit de superficielles influences proustiennes, doit être rapportée aux thèmes favoris de maints ouvrages de la littérature roumaine, procédant des réalités sociales roumaines: l'éternel contraste opposant une humanité avide et soucieuse de parvenir à ce vaincu qu'est l'intellectuel raffiné.

Ce dualisme esthétique apparent de G. Călinesco, le fait qu'il soutient aussi bien l'autonomie du jugement de valeur que la nécessité d'apprécier le contenu dans les problèmes théoriques soulevés par le jugement des valeurs, s'expliquent par la ferme volonté du critique d'empêcher que l'on confonde les œuvres littéraires, phénomènes fictifs, avec les phénomènes réels. G. Călinesco repoussait à la fois la critique purement érudite, la critique teintée de sociologie, la critique formaliste (scientifique ou phonologique) pour ce qu'elles éludaient toutes un authentique jugement de valeur. Nous n'avons pas besoin de commentaires érudits pour rire à *l'Avare* de Molière; quant à ceux auxquels « l'exégèse donne des émotions complémentaires » ce ne sont pas les plus habiles à en pénétrer le sens. Voici un autre texte du critique: *« Si l'on étudie les éléments sociaux d'où sont issues les remarques contenues dans « Madame Bovary » on fait de l'histoire étrangère à la littérature; mais si l'on étudie les personnages mêmes de ce roman en tant*

VICTOR ROMAN: Grue (voir p. 144) →



que réalités chargées de tous les problèmes qui en découlent, on ne fait plus d'histoire littéraire ». Il était parfaitement légitime d'exiger que l'on étudiât l'œuvre littéraire dans l'immanence de sa structure esthétique, sans noyer l'analyse dans un fatras de considérations purement extérieures. Sauvegarder le domaine et l'authenticité de la perception esthétique en analysant l'œuvre de l'intérieur, de son nœud vital — telle est l'exigence centrale de l'acte critique. Il n'est pas moins vrai, qu'entre la structure particulière du monde décrit par Flaubert dans *Madame Bovary* et les conditions sociales régnant en France après 1848, il existe un rapport organique ; impossible de définir la tonalité particulière de l'œuvre, la structure des héros, le concept de bovarysme, si l'on fait abstraction des conditions sociales qui déterminèrent la création de Flaubert. L'intuition critique de Călinesco, animée d'exigences parfaitement légitimes envers l'analyse esthétique, ne résout pas le problème des rapports entre l'analyse purement littéraire et celle des facteurs objectifs historiques et sociaux, ni la dialectique des rapports entre les valeurs littéraires et le développement social et historique étudiée à fond par la critique marxiste-léniniste.

Dans l'art, G. Călinesco voit toujours l'expression de « la vie essentielle » et il apprécie en littérature le reflet de la vie, dans toute sa profondeur et sa substance, dans sa parfaite objectivité et ses fonctions organiques. Le critique a souvent fait la distinction entre la personnalité pratique, immédiate, contingente, de l'artiste et sa personnalité poétique. L'objet de l'art est non pas la vie immédiate, mais la vie considérée sous l'aspect de ses valeurs durables, permanentes et universelles. Les nombreuses polémiques dirigées par G. Călinesco — et notamment dans le *Jurnalul literar* (1939) — contre diverses « attitudes » prises dans la littérature doivent être comprises avant tout comme une réaction esthétique à l'adresse de ceux qui, adoptant une attitude particulière, utilitaire, pragmatique, étaient impuissants à comprendre une création substantielle et « absolue ». Il est intéressant de noter que G. Călinesco édifia à partir de son culte de la création « absolue » une manière d'éthique, et qu'il lançait un anathème esthétique et éthique tout à la fois contre tous ceux qui s'avéraient inaptes à se hausser jusqu'à ce point de vue. Le moraliste et l'esthéticien se mêlaient dans cette polémique: « *Nous sommes encore dépourvus de la notion de création. L'homme ne cherche pas à dépasser ses limites, il se contente de succès conventionnels et éphémères* ». Apprécier, cultiver l'essence de l'art implique, aux yeux de Călinesco, une hauteur spirituelle et une conscience supérieure, susceptibles de dépasser les préjugés et les superstitions courantes. L'analyse de la nature du phénomène esthétique fournissait ainsi à l'auteur de la *Chronique du misanthrope* un instrument de critique moralisatrice ou intellectuelle. « *Le possesseur d'une masure en est plus fier que ne l'est de sa demeure celui d'une maison construite par Palladio. Et cependant un être fin ne se sent à l'aise que dans une demeure monumentale ou possédant une valeur artistique, fût-elle inhospitalière. Les châteaux médiévaux étaient fort inconfortables, mais ils abritaient des hommes finement constitués, qui avaient le sens des valeurs artistiques* ».

La distinction légitime entre la subjectivité quotidienne, immédiate et contingente et la subjectivité esthétique aspirant à l'universel revêt chez G. Călinesco l'aspect d'un conflit opposant la conscience « pratique » de l'homme moyen à la conscience « contemplative » de l'artiste. C'est au nom de cette distinction d'ordre esthétique que, dans le *Jurnalul literar*, le critique prenait à partie les directives « nationalistes » autant que les directives « humanitaires ». G. Călinesco y voyait autant de façons de troubler par un parti pris l'expérience totale et la vision substantielle de la vie que l'art véritable est tenu d'assimiler. Le critique dénonçait les tendances nationalistes de ceux qui se montraient disposés à considérer la «poésie roumaine traditionnelle et orthodoxe» supérieure à celle d'un poète qui ne s'expliquait point clairement sur son attitude. « *Personne ne se demande si Baudelaire était ou non dans la « tradition française » et catholique. Ce qui compte, c'est qu'il est un grand poète. Aussi illustre-t-il le génie français et entre-t-il dans la tradition. Un grand poète roumain qui chanterait non pas le terroir ancestral mais l'Himalaya ou la lune (comme Eminesco) et qui exalterait les cultures païennes serait plus utile à la nation qu'un poète médiocre « nous donnant une fidèle image du Danube* ». G. Călinesco s'inscrivait également en faux, contre la tendance qu'ont certains esprits à prendre pour critérium littéraire des idées « humanitaires ». Un article intitulé *Le destin de Caragiale* déplorait la « *mentalité asiatique* » qui, à cette époque (1939) menaçait d'envahir la presse et dont les effets étaient « *ruineux pour la compréhension d'esprits aussi fins qu'Odobesco, Caragiale, Macedonski* ». Călinesco était consterné de voir qu'un écrivain aussi raffiné, un artiste aussi évolué que Caragiale ne trouvait grâce ni auprès des « nationalistes », ni auprès des «humanitaires ». Le critique se déclarait en littérature partisan d'un point de vue « absolu» , strictement esthétique, et ne cessait de réclamer un jugement littéraire épuré de toute considération étrangère. A cet effet, il invoquait des raisons d'ordre esthétique. Sans doute, le critique se déclarait prêt à reconnaître qu'une « *littérature dépourvue de tout élément éthique, de tout problème est aride* », que l'apathie guettait

← *TEODOR BOGOI: le Chant de l'alouette*

l'écrivain à l'âme indigente, et il admettait la valeur idéale et la littérature de Tolstoï et de Dostoïevsky, aliment de l'âme et jouissance d'un esthète raffiné; mais il se hâtait d'ajouter: « *la tendance est une impulsion, un point de départ dont la seule utilité consiste à vous faire arriver au but, c'est-à-dire à créer* ».

Notons par ailleurs que, dans les articles publiés à cette époque par G. Călinesco, se dessine nettement la tendance à considérer que le grand problème social de la Roumanie était la défense de «l'essence nationale» de la patrie menacée par l'impérialisme moderne (voir, à ce sujet, les pamphlets Frigmanie et Bovenie parus dans la *Chronique du misanthrope* contre l'expansion de l'impérialisme nazi et l'invasion de l'Abyssinie par les fascistes italiens). Le critique pourtant nourrissait l'illusion que les années 30 avaient amené la stabilité politique à la Roumanie unifiée, qu'elles annonçaient l'aube d'un « siècle d'or » semblable à celui de Louis XIV, que la mission primordiale des intellectuels et des artistes était d'exalter les forces créatrices spirituelles de la nation. Les contradictions de classe de la société roumaine, la complicité néfaste des partis politiques où dominait la droite fasciste, le déséquilibre économique et politique de la vie sociale provoqué par le fait que la bourgeoisie se jetait dans les bras du fascisme, n'étaient pas, malgré leur poids spécifique, perçus par le critique.

Les grandes figures d'esthéticiens et de critiques du siècle — de l'idéaliste Benedetto Croce au marxiste Georg Lukacs et à Călinesco — s'accordent à souligner que le caractère d'universalité humaine et de totalité intensive dans l'évocation de la vie est l'un des attributs du grand art classique ou réaliste (tous ces auteurs sont, plus au moins, des adversaires du modernisme pur comme d'une avant-garde outrancière). Si Croce souligne avec volupté que l'œuvre d'art authentique « est un monument et non un document », que la vraie « poésie » dépasse, par définition, les limites empiriques du moment historique dont elle est issue pour atteindre « l'universel-humain », Georg Lukacs n'hésite pas à affirmer que l'art véritable, reflétant la vie historique et sociale de l'époque en son essence assure par là sa durabilité, et il admet explicitement qu'il est possible de comprendre l'*Oedipe* de Sophocle sans connaître les particularités de l'histoire ancienne, bien que cette œuvre contienne nombre d'éléments dont l'historien même pourrait faire son profit. Dans la polémique engagée contre le relativisme esthétique de Lovinesco, G. Călinesco soutint une idée analogue: « *Le classicisme français continue d'être viable parce qu'il exprime l'âme française, donc parce qu'il est traditionnel dans le sens favorable du mot, sans quoi il risquerait d'être périmé précisément en vertu du décor conventionnel du siècle de Louis XIV dont il ne nous est guère indispensable de connaître l'histoire pour goûter Racine* ». Le désir légitime de classer comme l'un des traits du grand art l'universalité des valeurs humaines intégrées à l'œuvre détermine pourtant Benedetto Croce à établir une opposition polaire entre l'art en tant qu'expression d'une « *pura umanità* » et la réalité sociale et historique, à faire de ce prétendu « éternel humain » un objet véritable de l'art et à opposer un *veto* catégorique à toute tentative destinée à opérer une liaison entre l'œuvre poétique et le moment social et historique dont elle est issue, car, de cette façon ,« *la poesia s'immeschinisce* » (la poésie deviendrait mesquine) « *e presto si scompone in filosofemi e in atti cogitativi e pratici* » (et se décomposerait en philosophèmes et en actes intellectuels ou pratiques: v. *Ultimi saggi*). Pour Lukacs la valeur universelle de l'«Antigone» de Sophocle ne peut, ni ne doit être dissociée de la vision profonde que le tragique grec avait des réalités sociales et historiques de son temps, de sa juste intuition des proportions des destinées humaines et des problèmes moraux. La tragique victoire de Créon et la défaite tragique d'Antigone, la supériorité morale d'Antigone sur Créon non moins que l'esprit progressiste, rationnel et politique de Créon opposé à Antigone sont évoqués avec profondeur et exactitude pour la raison précise que le drame plonge ses racines non pas dans un contraste « éternel » (la morale d'Etat opposée à la morale individuelle, par exemple, etc.) mais dans un processus historique déterminé (nous nous trouvons devant un processus humain et moral lié à la transition d'une société gentilice à une société civile, étatique). Sans doute, la réalité historique n'est que la toile de fond nécessaire, l'objet même du drame étant l'opposition tragique de deux univers moraux; ce problème a des résonances qui dépassent les limites du moment historique qui le détermine et touche à l'universel par ses vastes implications (Lukacs remarque finement que la reprise du motif de l'Antigone de Sophocle par les modernes, tel Anouilh, est dépourvue de l'émotion antique, du fait de la disparition de ses fondements historiques et sociaux).

G. Călinesco reprochait à certains romanciers leurs vues de journalistes et cette « mystique excessive de l'événement » dont ils étaient atteints et qui les portait à identifier la réalité à la contigence. Călinesco fit à maintes reprises une profession de foi classique avec, à l'appui, des arguments paraissant à première vue plus rapprochés de ceux de Croce et fondés sur l'idée que l'art exprime « l'éternel humain », le pur univers: « *Si l'on ne peut nier que l'universel est issu du particulier, nous dirons qu'un classique français prend pour prétexte ou pour véhicule l'élément historique afin de formuler l'universel qu'il connaît*

a priori... Le vrai classique ne s'élève pas du particulier à l'universel en faisant d'inutiles efforts pour charger l'événement de signification; il se contente d'offrir l'universel en exemple lorsque celui-ci apparaît par hasard formulé dans un événement ». (« Le Sens du classicisme »). Cette conviction qu'il existe une sorte de *universalia ante rem* (conception distincte de celle de la typologie réaliste) s'associe souvent chez G. Călinesco au culte hyperbolique de « l'éternité de l'art ». Ces aspirations profondément légitimes à la spécificité et à l'universalité dans l'art, cette polémique non moins justifiée à l'endroit des artistes à l'horizon étroit et aux aspirations bornées, revêtaient souvent chez Călinesco la forme d'une pensée idéaliste, fondée sur une opposition tranchée entre le monde « phénoménal » et le monde « idéal ».

La distinction établie entre la conscience quotidienne de l'homme moyen et celle de l'artiste sert à G. Călinesco à démontrer que, par comparaison avec les préjugés et les idées souvent superficielles du premier, l'artiste a pour mission d'atteindre « la profondeur fondamentale de la vie ». Călinesco concevait l'art comme un réalisme supérieur, et le critique exigeait de l'artiste une « expérience totale » de la vie rendue objective dans une création authentique: « ... *nous devons enseigner à l'écrivain qu'il doit connaître la vie, et pour la vivre, penser avec frénésie, aimer, haïr, être un insatisfait ou un snob. Nous devons ensuite l'habituer à s'objectiver au moyen des discussions esthétiques, de sorte qu'il passe sans difficulté de la pratique à la théorie* ». En faisant dans le *Jurnalul literar* sa profession de foi en faveur de l'autonomie de la littérature par rapport à la vie, G. Călinesco comptait évidemment sauvegarder l'objectivité et la profondeur en tant qu'attributs de l'art véritable, s'opposant à une transformation des œuvres littéraires en simples exemples destinés à illustrer certaines tendances particulières et bornées.

Voilà pourquoi G. Călinesco finissait souvent par confondre « la tendance » en littérature avec le parti pris et le subjectivisme et à voir dans la « contemplation artistique », une façon supérieure de donner une image objective de la vie. Ses exigences esthétiques légitimes se confondaient paradoxalement avec les limites de sa vision sociale et historique: il ne concevait pas encore, à cette époque, la possibilité des tendances objectives fondée sur la dialectique même de l'histoire réelle. C'est ce qui amena Călinesco à opposer le plan « absolu » de l'art au plan « relatif et temporel » des convictions politique. Dans les idées politiques, le critique voit alors de simples convictions pragmatiques, et il cherche un refuge dans l'absolu de l'art et la contemplation artistique. C'est par cette attitude aussi réfractaire au « nationalisme » de la droite qu'à « l'humanitarisme » de la gauche, par cette conviction profonde que le grand art doit se fonder sur l'impassibilité et la profondeur de l'observation que l'on pourrait expliquer le fait que Călinesco ait pu être, jusqu'à une certaine époque, le théoricien de l'art en tant qu'expression de l'absolu: « *Nous portons des sandales d'une convention irréelle, nos pas résonnent sur les sentiers de verre de l'absolu* ».

G. Călinesco a toutefois défendu avec une juste ferveur le principe de la distinction à établir entre l'art et les autres formes d'activité spirituelle, en partant toujours de l'idée que la véritable littérature implique une conscience esthétique supérieure et la notion d'un réalisme profond. Il défendait souvent la primauté du critérium esthétique dans lequel il voyait une forme d'immunisation de sa conscience esthétique contre tout ce qui aurait pu troubler l'objectivité de son jugement littéraire. Son respect absolu des lois organiques de la création littéraire lui faisait toujours distinguer le plan des intentions discursives de l'écrivain, ou de ses « tendances » à

Călinesco et sa femme en vacances

programme, du réalisme fondamental de l'œuvre. C'est dans cet esprit et avec une dialectique esthétique extrêmement fine qu'il analyse les ouvrages de Duiliu Zamfiresco dans son *Histoire de la littérature*... Manifestant beaucoup de sympathie envers la profession de foi faite par l'écrivain en faveur de « l'authenticité » en matière d'art, le critique stigmatise sans ménagements le mélange de scientisme à la Zola et l'idéalisme national qui forment le fond du roman *la Vie à la campagne* et il dénonce ainsi la gravité de cette contradiction avec un réalisme conséquent. Călinesco condamnait sans pitié ces accents indiscrets qui, dans le roman, idéalisent les hobereaux, et la caricature unilatérale que l'auteur y fait haineusement de Tănase Scatiu, le gros fermier, mais il aimait la fine analyse de la vie amoureuse des personnages. Le critérium du critique était une parfaite objectivité dans la façon de représenter la vie, et la conquête de la sérénité par la contemplation.

Le critique formulera avec beaucoup d'esprit de suite la nécessité qui s'impose à l'œuvre d'art authentique de concilier par une synthèse harmonieuse le réalisme historique et social fondamental et les valeurs humaines universelles. Au cours d'une conférence sur Tolstoï (1960), analysant *Guerre et Paix*, il disait: « *Les héros, vus sous l'angle de la contingence, sont tellement universels, que nous pourrions changer leur défroque et les déplacer dans le temps et dans l'espace, les situer dans l'Antiquité ou en Asie, convaincus que leur nature est tenue de réagir d'une façon concrète aux nouvelles conditions de l'expérience. Un héros de roman est une abstraction si on ne peut l'expliquer par l'histoire, mais il n'est qu'un fantôme s'il ne peut vivre qu'en un seul point de l'histoire.* »

Le contact avec la pensée marxiste a fécondé l'activité du critique. La clarification, selon l'esprit du matérialisme dialectique des rapports unissant l'universel et le particulier dans l'art, ses considérations d'une grande pénétration sur le réalisme, ses contributions à l'étude de la détermination historique et sociale des œuvres des grands classiques, opérée, cette foi, à l'aide d'instruments scientifiques empruntés au matérialisme historique, l'immunisation de l'acte critique contre toute sociologie simpliste, la fusion harmonieuse de l'analyse idéologique et de l'analyse esthétique ont brillamment marqué cette nouvelle étape de l'œuvre de Călinesco. Voici d'ailleurs ce qu'il écrivait dans la préface du premier volume de *l'Histoire de la littérature roumaine* (1964), ouvrage collectif publié sous sa direction: « *En art cependant nous avons à faire non pas à de simples phénomènes physiques dont il s'agit de trouver la cause, mais à des créations de l'esprit humain, dont il s'agit d'affirmer la valeur par rapport à la signification du contenu et à la perfection de la forme. Les œuvres d'art sont de grands arbres plongeant leurs racines dans le temps et dans l'espace mais dont la couronne se déploie dans le ciel. La détermination mécanique de leurs longitudes et latitudes terrestres est une opération nécessaire et constructive pour l'orientation de notre vie sociale, mais elle ne suffit pas. D'où le souci du vrai marxiste-léniniste d'éviter une sociologie qui se manifeste parfois puérilement, par exemple dans la façon de faire une introduction naïve à propos des rapports de la vie industrielle et politique puis de présenter brusquement quelque haute figure, Eminesco par exemple. Bien que la structure économique détermine tous les phénomènes de la conscience, les phénomènes artistique s'expliquent par l'intervention d'autres phénomènes de superstructure (philosophie, idéologie politique, courants littéraires, etc.). En outre, les œuvres créées ne sont pas des réalités accidentelles doubles comme de l'eau et de l'huile versées dans un même verre, mais bien plutôt des organismes historiques projetés dans l'infini. Ne refléter dans une œuvre d'art que le quotidien serait nier la notion même d'art; pour refléter il faut généraliser. L'œuvre créée de nos jours par l'écrivain progressiste qui dépeint notre époque et le combat qu'elle mène contre l'inertie, les efforts qu'elle fournit pour édifier la société socialiste, ne sera plus actuelle demain en raison du sujet traité, mais, en tant que création magistrale; elle acquerra sans cesse des significations nouvelles et stimulera les générations futures, lors même que les luttes sans antagonisme qui en forment le sujet ne seront plus d'actualité. On comprendra toujours les grandes émotions nées du combat et de l'édification car il y aura toujours, en vertu des lois objectives, un aujourd'hui et un demain, et la notion de processus ascendant animera toujours l'âme humaine. L'humanisme n'est pas un point fixe, mais un élan vers un horizon perfectible en perpétuel mouvement.* »

LE JOURNALISTE

par George Ivașco

Conscience vivante de son siècle, George Călinesco s'exprima non seulement par ces fiers monuments dont les projecteurs du temps augmenteront l'éclat, mais encore par une prodigieuse activité journalistique. *Sinteza*, *Capricorn*, *Adevărul literar și artistic*, *Viața românească*, *Jurnalul literar*, *Timpul*,

Ecoul, *Tribuna poporului*, *Naţiunea*, *Lumea*, *Contemporanul* sont les noms des multiples publications qu'il dirigea ou auxquelles il collabora régulièrement.

Au *Contemporanul* — où, voici plus de 9 ans, il inaugurait sa « Chronique de l'optimiste », suite dialectique de la précédente « Chronique du misanthrope », signée Aristarque — cette collaboration fut d'une fidélité sans exemple dans la presse roumaine, un incomparable modèle de conscience professionnelle, de passion pour les idées, de fidélité aux lecteurs, de cette haute responsabilité civique qui revient aux intellectuels.

Erudit profond, critique et historien de la littérature d'une fascinante originalité, poète et romancier dans l'acception la plus contemporaine du terme, George Călinesco se faisait une très haute idée du journalisme et lui vouait une estime contredisant les préjugés sclérosés en vertu desquels le service quotidien et fidèle de l'opinion publique appartiendrait aux zones périphériques de l'activité intellectuelle. Un bon article, disait-il, est souvent plus dur à écrire qu'une étude érudite, et la responsabilité en est d'autant plus lourde qu'elle s'adresse à une sphère de lecteurs plus large et plus directe. Eliade, Haşdeu, Eminesco, Iorga partagèrent ces vues lorsqu'ils se vouèrent au journalisme, quant à l'auteur de l'*Hypérion*, sidéral et sublime, il mettait une passion du plus volcanique tellurisme dans ses articles de journal.

Călinesco entendait le journalisme dans le même sens. Près de dix ans durant, fût-il en vacances ou sur son lit de douleurs, il consacra chacun de ses dimanches, sans exception aucune, à sa chronique du *Contemporanul*. Le lendemain, à 8 heures du matin, l'article était prêt à être porté à la rédaction que l'auteur honorait de son estime.

Voici plus de 25 ans, dans un article du *Jurnalul literar* au sujet d'un jeune homme auquel il reconnaissait la vocation de journaliste, il traçait en ces termes le portrait du rédacteur appartenant à la « zone supérieure du journalisme littéraire »: « Qui a jamais rédigé une revue littéraire connaît les difficultés de la partie intellectuelle de cette tâche. On ne remplit pas ces vides-là avec des coupures. Le rédacteur doit aborder, à tour de rôle, tous les genres littéraires. Doué d'un esprit ouvert à toute nouveauté, d'une profonde conscience de la littérature contemporaine, d'un style clair, aisément adapté au sujet, de la promptitude du journaliste et d'une érudition magistrale (. . .), il s'adapte aux problèmes les plus complexes de la rédaction. Il sait tout et peut remplir n'importe quelle mission intellectuelle d'une façon supérieure et d'une âme vibrante ».

Le niveau auquel, seuls, un esprit et un talent comme les siens, marqués du sceau du génie, étaient capables de s'élever, fut, pour tous ceux qui eurent la bonne fortune de l'approcher, un grandiose et troublant exemple. C'est dans son ambiance que se formèrent, durant près de trente années, bon nombre de ceux qui, aujourd'hui, portent les noms les plus appréciés de la critique et de l'histoire de la littérature roumaine, ainsi que du journalisme.

L'éclat solaire de son talent et le charme de sa personnalité multiforme ne suffisent point à l'expliquer. L'explication en réside surtout dans la façon qu'avait Călinesco d'appréhender et de comprendre les signes majeurs de notre époque; dans son intuition — enrichie des dons de l'artiste, approfondie par l'esprit du savant et de l'humaniste contemporain — des forces motrices du progrès social; dans son attachement à la classe ouvrière et au parti de celle-ci; dans sa manière d'identifier de plus en plus son propre devenir à cet idéal de combat et de travail qu'est l'édification du socialisme.

Ses articles parus dans le *Jurnalul literar* à l'époque de l'assaut livré par la réaction fasciste, puis, en pleine guerre, dans la *România liberă* (clandestine à ce moment-là) et dans la presse démocratique née après la Libération (il dirigea *Naţiunea*), font de Călinesco le chroniqueur du profond et complexe processus qui amena le peuple roumain à prendre ses destinées en main. Qui donc, mieux que lui, eût pu embrasser, d'un mouvement plus suggestif et plus large, l'image de la patrie et du peuple roumain renaissant sous l'étendard de la révolution socialiste? « Heureux ceux qui naîtront cette année — écrivait-il dans le *Contemporanul* lors du XXe anniversaire de la libération. Car ils verront préparer par les travailleurs d'aujourd'hui, une Roumanie belle comme le Parthénon, grandiose comme les pyramides de l'Egypte, riche en miel, en vin et en lait comme l'antique Chanaan, une Roumanie socialiste, qui, dans une coexistence pacifique et digne avec tous les peuples de la terre, ne cesse de construire. . . »

Ces lignes unissent la remarquable maîtrise d'une impressionnante architecture d'idées à une ardente force de persuasion, à une vision et à une âme prophétiques, nées de la sincérité et de la passion avec lesquelles il fit le don de sa personne d'écrivain, d'artiste, d'homme de lettres-citoyen.

On pourrait affirmer que le verbe issu du cœur et de l'esprit de Călinesco a exalté chacune des réalisations les plus viables des vingt ans écoulés qui portent le sceau grandiose de l'élan et de l'énergie des bâtisseurs de la Roumanie nouvelle, les rendant encore plus chères à nos cœurs et à nos esprits.

Aussi Călinesco demeurera-t-il toujours vivant dans notre conscience et dans celle de nos descendants, tant par ses ouvrages scientifiques et littéraires, tant par son labeur intellectuel titanesque, que par son verbe qui continue de vibrer avec la plus significative actualité. Car il l'a dit lui-même: « J'ai entendu avec les oreilles de l'esprit, venant de loin, vibrant de plus en plus fort, telle une harpe éolienne, ces mots: en avant vers l'avenir ! »

Dans cet avenir, George Călinesco sera toujours à nos côtés.

LE PROFESSEUR

par Dinu Pillat

La première fois que je vis G. Călinesco, ce fut au début de 1945 lorsqu'il vint de Jassy enseigner à la Faculté des Lettres de Bucarest. Je ne le connaissais que par un dessin du peintre Ştefan Dimitresco, reproduit dans une revue littéraire (ce portrait, datant de la jeunesse du modèle, met fort bien en valeur la finesse racée du profil de G. Călinesco. Sous les mèches d'une crinière léonine, la ligne du front impérieux est prolongée par les minces et purs contours du nez grec. L'œil semble contempler je ne sais quelles profondeurs, d'un air pensif auquel la lèvre inférieure légèrement arquée ajoute un accent de tristesse. Je me trouvais dans l'amphithéâtre «Odobesco» au rez-de-chaussée de la Faculté des Lettres, dans une encoignure près de la porte, pressé dans la foule des étudiants venus ce matin-là assister au premier cours du nouveau titulaire de la chaire d'histoire de la littérature roumaine moderne. Jamais, chez aucun autre universitaire, je ne vis une salle aussi bondée, une agglomération aussi suffocante. A un moment donné, le professeur fit son apparition. Près de ma porte, dressé sur la pointe des pieds, j'identifiai le profil connu par le dessin de Ştefan Dimitresco, qui se découpait comme dans sa jeunesse, légèrement moins stylisé qu'autrefois, dans ce visage arrondi par la maturité. L'homme assis devant sa chaire, trapu, carré, massif, remplissait la scène, comme il m'a paru le faire, d'ailleurs, où que je l'ai revu par la suite, dominant et éclipsant tout le monde alentour. G. Călinesco se mit à parler, dans le silence fervent de toute l'assistance, jetant parfois les yeux sur de petites notes qu'il tenait à la main, d'une voix aux variations de ton périodiques, à un diapason élevé. La physionomie de l'orateur ne conservait jamais une impassibilité conventionnelle, mais se livrait, au contraire, à une mimique pleine de sous-entendus, à laquelle venait s'ajouter le commentaire des gestes. Ce qui, à ce cours, comme d'ailleurs à toutes les autres conférences de G. Călinesco, m'impressionna, ce fut le spectacle offert par le processus de la pensée de cet homme, en présence duquel je fus si souvent sur le point de m'écrier avec ravissement, tout comme les intimes de Gœthe, conscients du génie de celui-ci, « Ich war dabei ». Il savait tout découvrir ou redécouvrir par ses propres moyens, et avoir une conception à lui dans tous les domaines. Son esprit refusait le cliché d'une manière organique. L'inédit dans l'expression fit de lui le créateur d'un nouveau langage dans l'esthétique et la critique littéraire roumaines ; sa contribution est, dans ce sens, le pendant de celle apportée par Tudor Arghezi à la poésie. Il a fui le confort offert par l'inertie intellectuelle pour vivre sans cesse la grande aventure de la connaissance, sans se blaser, sans jamais connaître la fatigue.

Je me permets d'affirmer que, dans l'intimité de la conversation, G. Călinesco me semblait être encore plus intéressant qu'à ses cours ou dans ses ouvrages. La conversation lui permettait de déployer au plus haut point la frénésie de son esprit inventif. Quand on s'entretenait avec lui, il vous était non seulement impossible d'ouvrir la bouche, mais encore, à partir d'un certain moment n'avait-on plus envie de rien dire; on se contentait d'écouter avec un intérêt passionné, le souffle intellectuel coupé. Sous le prétexte du sujet discuté, G. Călinesco se déclenchait, formulait les avis les plus inattendus, passait avec une mobilité paradoxale d'une opinion à l'autre, le verbe tantôt polémique, tantôt lyrique ou fantasque. Plein d'esprit, possédé du démon de la contradiction qui paraissait ne jamais lâcher prise, frénétique dans ses idées, il était proprement stupéfiant. Cet homme apparemment détaché du tumulte de la cité, qui ne vivait que parmi ses livres, m'a toujours semblé prodigieusement intéressé par le spectacle de la vie de société, au courant de tout ce qui se passait dans le monde. Rien ne le laissait indifférent, de la politique aux élégances de la mode. (J'eus même l'occasion de l'entendre commenter un jour avec un sérieux passionné un magazine de mode féminine qu'il avait commandé person-

nellement à Paris.) Lorsque j'allais le voir chez lui, pour une raison ou une autre, j'étais toujours curieux de voir ce qu'il était en train de faire. Une fois je le surpris qui préparait des couleurs selon une formule personnelle où il entrait des œufs et je ne sais trop quoi encore. Il s'en servait pour peindre des icônes sur verre. Un autre jour il s'amusait à suivre du regard, en plein air, la démarche lourdaude de sa tortue sur les dalles de pierre précédant sa maison. Une fois je le trouvai en train d'écouter au magnétophone la voix de Laurence Olivier dans Richard III; le texte shakespearien en main, il tâchait de s'assimiler la prononciation impeccable. Une autre fois, je l'attendis longtemps, jusqu'à ce qu'il eût fini d'exécuter un morceau au violon, car ce jour-là, il ne voulait voir personne, en proie à la tristesse infinie que lui causait la mort de son petit chien, un griffon extrêmement intelligent et sensible qu'il aimait comme son véritable ami.

Et voici que tout ce qui était fascinant et imprévisible dans la manière d'être de G. Călinesco a brusquement cessé d'être de quelque manière que ce soit — l'homme s'est figé dans l'éternité. Je le vois encore sur son catafalque, dans la rotonde de l'Athénée, pendant la dernière veillée funèbre faite, le jour même de l'enterrement, par tous les membres de l'Institut d'histoire de la littérature qu'il avait dirigé. Nous montions la garde, alignés dans l'ordre que nous accoutumions d'observer autour de la table présidée par lui au cours de nos séances de travail. Les souvenirs se superposent vertigineusement à la réalité qui se refuse encore à toute logique. Je le revois présidant la table, assis sur la troisième chaise, en train de nous parler avec tant d'expression dans ses paroles, dans son regard, dans ses gestes ! Il maintenait notre esprit tendu au plus haut point par une verve de casuiste absolument phénoménale. Mais je me reprends ensuite et je comprends soudain que la voix de notre mentor s'est tu à jamais, et que ce que l'on entend maintenant n'est que la fatidique solennité des accords de la « Symphonie du Destin » de Beethoven. Sur le catafalque, le profil de G. Călinesco entré dans l'éternité semble coulé dans le bronze. Ses mèches grises ne sont plus ébouriffées d'un air rébarbatif. La ligne du front impérieux est prolongée par la grande pureté des contours délicats du nez grec, comme sur le dessin autrefois exécuté par Ştefan Dimitresco. Mais les paupières sont descendues comme un rideau sur le regard de l'homme qui contemplait le monde si intensément. L'arc mince de la lèvre inférieure ne souligne plus aucune note affective. Toute l'expression du visage est devenue hiératique et inaccessible.

La main de l'écrivain

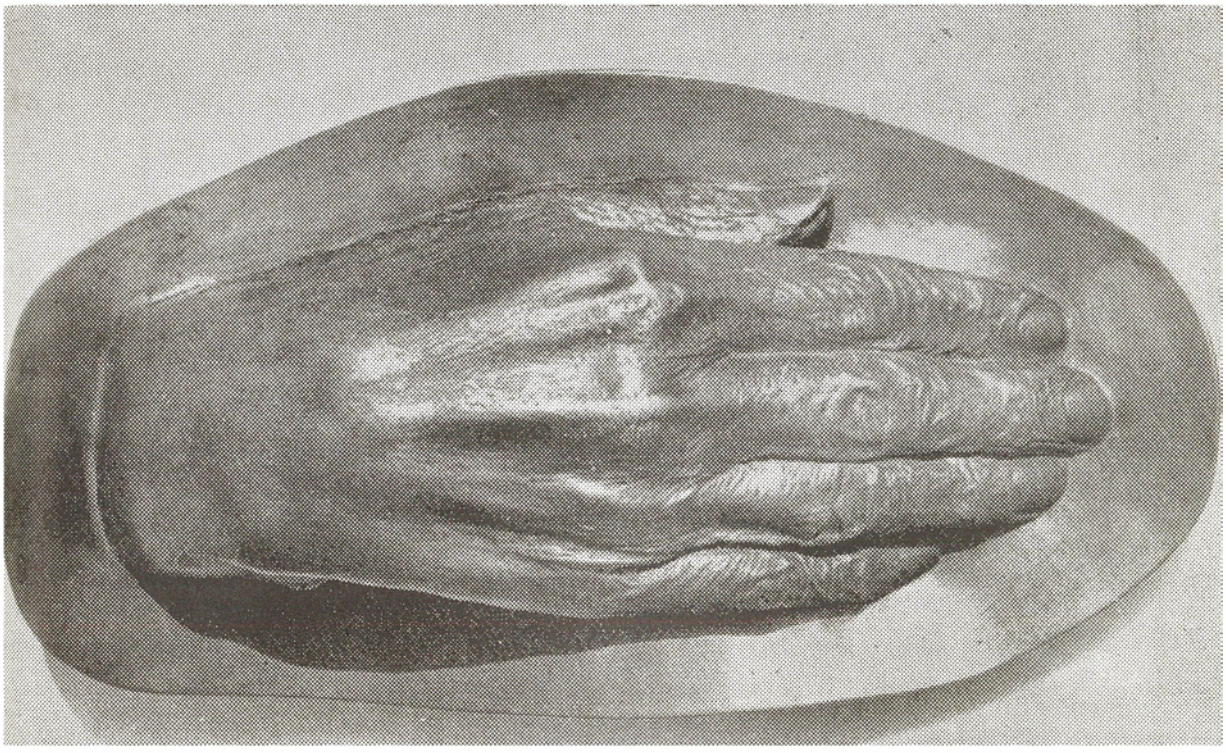


TABLEAU CHRONOLOGIQUE

1899 — Naissance de G. Călinescu, le 19 juin, à Bucarest.

1906 — Il entre à l'école élémentaire à Jassy.

1911 — Etabli à Bucarest, Călinescu y suivra les cours du lycée et ensuite ceux de l'université.

1919 — Il envoie des vers à la revue « Sburătorul» (directeur: E. Lovinescu). On lui répond par le « Courrier de la Rédaction» sans publier ses vers.

1921 — Voyage en Italie en compagnie de Ramiro Ortiz, professeur de littérature italienne à l'Université de Bucarest.

— Călinescu prend part à la création de la revue « Roma», de Ramiro Ortiz, et y publie divers articles signés de ses initiales.

1923 — Il termine sa licence à l'Université de Bucarest.

— Il traduit Un homme fini **de Giovanni Papini.**

1924 — Il continue de collaborer, en signant en toutes lettres, à la revue « Roma» (dont il ne tardera pas à assumer la rédaction).

— Nommé en qualité de professeur (d'italien et de roumain) à Timişoara, il part, dans le courant de la même année, pour l'Italie afin d'y poursuivre des études de spécialisation d'une durée de deux ans à l'Ecole Roumaine de Rome, dirigée par Vasile Pârvan.

1925 — Il fait paraître le volume Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei secoli XVIIe-XVIIIe (Libr. di scienze e lettere).

1925—1929 — Il publie des vers, des articles, des chroniques, des médaillons dans « Universul literar» (première poésie parue le 19. XII. 1926), « Sburătorul», « Viaţa literară», « Sinteza», « Gîndirea».

1926—1935 — Il est professeur au lycée G. Şincai de Bucarest (où il avait déjà été nommé en 1923), moins une année (1928—1929) passée au lycée de Timişoara.

1929 — Il épouse Alice Trifu.

1930 — Publication de Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni, **Rome,** Libr. di scienze e lettere.

— Il fonde la revue « Capricornul».

1932 — Publication de « Viaţa lui Mihai Eminescu» (la Vie de Mihai Eminesco); **(IIIe éd., suivie d'un appareil critique, 1938; IVe éd., revue, 1964).**

1933 — Publication de son premier roman; « Cartea nunţii» (le Livre des Noces).

— Călinescu assume deux années durant la co-direction (avec Mihai Ralea) de la revue «Viaţa românească» à laquelle il continuera de collaborer par la suite.

1934 — 1936 — Il ajoute cinq volumes consacrés à l'Oeuvre **d'Eminescu à la synthèse biographique citée plus haut; I, Filozofia teoretică** (la Philosophie théorique), **Filozofia practică** (la Philosophie pratique), **1934, II—III, Cultura** (la Culture), **Descrierea Operei** (Description de l'œuvre), **1935, IV—V, Cadrul psihic** (le Cadre psychique), **Cadrul Fizic** (le Cadre physique), **Tehnica** (la Technique), **Analize** (Analyses), **Eminescu în timp şi spaţiu** (Eminescu dans le temps et dans l'espace), **1936.**

1937 — Un certain nombre de vers publiés dans des revues et d'autres inédits paraissent réunis en volume: « Poezii» (Poésies).

— Călinescu soutient à l'Université de Jassy sa thèse de doctorat ès lettres et philosophie; le manuscrit éminescien « Les avatars du pharaon Tla ».

1938 — Première édition des Poésies **de Mihai Eminescu (IIe éd., 1943) « publiées et commentées par G. Călinescu».**

— Călinescu est nommé à la chaire de littérature roumaine de l'Université de Jassy.

— Publication de « Viaţa lui Ion Creangă» (la Vie de Ion Creangă) **(IIe éd., sous le titre de « Ion Creangă, Viaţa şi opera»** (Ion Creangă, sa vie et son œuvre, **Buc. 1964).**

— Publication de son second roman, « Enigma Otiliei» (l'Enigme d'Otilia) **(IIe éd., 1946; III, 1956; IV, 1959; V, 1960; VI, édition définitive, 1961; VII, 1963).**

1939 — Călinescu dirige la publication de la revue « Jurnalul literar» (le Journal littéraire) **(Ier janvier 1939—31 décembre 1939).**

— Parution des « Principii de estetică» (Principes d'esthétique) **(ouvrage fondé sur son cours de poésie professé à l'Université de Jassy).**

— Dans la collection « Jurnalul literar» paraissent ses études consacrées à Liviu Rebreanu **et à** Tudor Arghezi.

1941 — Publication de l'Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours, **monumentale synthèse.**

1943 — Călinescu fait ses débuts de dramaturge avec « Sun sau calea neturburată» (Sun ou la voie paisible, **portant en sous-titre: « mythe mongol») (IIe éd., 1953).**

1944 — Il collabore au journal « România liberă» (clandestin à cette époque) qui milite contre la guerre et la dictature fasciste.

— Il est nommé directeur du journal « Tribuna Poporului».

1945 — Titulaire de la chaire de littérature roumaine moderne de la Faculté des lettres et de philosophie de Bucarest, il inaugure son cours par une conférence sur le Sens du classicisme, publiée en 1946.

— Il est nommé directeur de l'hebdomadaire « Lumea» (1945—1946).

— Publication de l'abrégé d'Histoire de la littérature roumaine, annoncée en 1941 (IIe éd., 1946; IIIe éd., 1947).

1946 — Călinescu est élu député à la Grande Assemblée Nationale (il sera réélu à chaque législation jusqu'à sa mort).

— Il est nommé directeur du quotidien « Naţiunea» (1946—1949).

— Publication de « Impresii asupra literaturii spaniole» (Impressions sur la littérature espagnole, IIe éd., revue, 1965).

1947 — Călinescu dirige la publication de la seconde série du «Jurnalul literar» (le Journal littéraire).

— Il rédige une version résumée de son Œuvre de Mihai Eminescu parue aux Editions Littéraires.

1948 — Călinescu est élu membre de l'Académie.

1949 — Publication de « Trei nuvele» (Trois Nouvelles) (IIe éd., 1951), IIIe éd., 1966).

— Călinescu est nommé directeur de l'Institut d'histoire de la littérature et de folklore (par la suite: Institut d'histoire et de théorie de la littérature) de l'Académie de la R.S. de Roumanie.

— Publication de Kiev, Moscou, Leningrad (notes de voyage).

1952 — Călinescu publie dans la revue « Contemporanul» la nouvelle « Necunoscut» (Inconnu) (qui figure également dans le Ier volume de l'anthologie la Nouvelle Roumanie contemporaine, 1964).

— Création de la revue « Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor» (Etudes et Recherches d'histoire littéraire et de folklore); (par la suite « Revue d'histoire et de théorie de la littérature») dont le rédacteur en chef est G. Călinescu).

1953 — Parution du roman « Bietul Ioanide » (le pauvre Ioanide), (IIe éd., 1965).

1955 — Călinescu inaugure dans l'hebdomadaire « Contemporanul» la rubrique intitulée la Chronique de l'optimiste (suite, transposée sur un autre plan, de sa Chronique du misanthrope parue, des années durant, avant la Libération dans plusieurs journaux et revues tels que « Adevărul literar şi artistic», « Jurnalul literar», « Vremea», « Ecoul», « Tribuna Poporului», « Lumea», « Naţiunea».

— Publication de J'ai vu la Chine nouvelle (notes de voyage).

1956 — Publication de: Studii şi conferinţe (Etudes et conférence) (Horace, fils d'affranchi, Torquato Tasso, Cervantes, Léon Tolstoï, Antoine Tchékhov). Mentionnons les études consacrées à Ovide, Ibsen, Goldoni, Sainte-Beuve publiées dans des revues ou des volumes.

1959 — Publication de Nicolae Filimon (la vie et l'œuvre de l'écrivain).

1960 — Parution du roman « Scrinul negru» (la Commode noire), suite du Pauvre Ioanide (IIe éd., 1963).

1962 — Publication de Gr. Alexandresco (la vie et l'œuvre du poète).

— Călinescu s'inscrit au Parti Communiste Roumain.

1963 — Parution de « Lauda lucrurilor» (la Louange des choses), (poèmes).

1964 — Publication du volume les Chroniques de l'optimiste (anthologie réunissant des morceaux choisis des « Chroniques du misanthrope», des « Chroniques de l'optimiste» et d'autres articles).

— Le Prix d'Etat couronne son activité littéraire.

1965 — Vasile Alecsandri (micro-monographie). Ed. de la Jeunesse.

— Parution du premier volume (le Livre des Noces) de ses Œuvres, Editions Littéraires, sous les auspices de l'auteur.

— Mort de G. Călinescu, dans la matinée du 12 mars.

— Publication posthume d'un volume de Théâtre (Editions Littéraires) comprenant Louis XIX, Napoléon et Sainte-Hélène, Napoléon et Fouché, la Vengeance de Voltaire, les Secrétaires de Monsieur de Voltaire, Phèdre, le Soleil et la Lune, la Tragédie du Roi Ottakar et du Prince Dalibor.

— Publication posthume de « Estetica basmului» (L'Esthétique du conte) (Editions de l'Académie) antérieurement paru dans deux numéros de la revue « Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor».

1966 — En vertu d'une décision du Conseil des Ministres de la R.S. de Roumanie, l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire de l'Académie, dont G. Călinescu fut le directeur depuis sa fondation, portera dorénavant le nom de: Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire «G. Călinescu».

rédigé par GEORGE MUNTEAN

RENCONTRES AVEC LA ROUMANIE

PHILIPP BONOSKY • **VOILÀ LA DIFFÉRENCE**

J'eusse été fort surpris, voire déçu — permettez-moi de l'avouer — si, me trouvant un beau jour à Bucarest, j'y avais vu exactement les mêmes choses (ou sensiblement les mêmes) qu'à Vilnius, Berlin ou Sofia. L'Occident demeure attaché à l'idée que socialisme égale conformisme à outrance, alors que c'est en Occident que j'ai vu des réclames de Coca-Cola jusque sur le Colisée, à Rome, près du Louvre, à Paris, à Londres comme à New York, patrie de cette idée.

Aucun pays socialiste n'échappe au regard scrutateur et inquiet que lance le moindre touriste sitôt la frontière franchie: soudain tout est chargé de signification, depuis la façon dont vous servent les garçons du restaurant de l'hôtel jusqu'à l'entretien des rues ou l'approvisionnement des magasins.

Cela est inévitable, car les visiteurs sont rares qui accordent à un pays socialiste le droit à un coefficient normal de lacunes et de défauts humains. Le citoyen d'un pays socialiste semble devoir de répondre de tout, du temps qu'il fait comme de la survivance des pickpockets en pays socialiste. Je ne puis m'empêcher d'avouer qu'au cours des dernières années j'ai passé bien des heures à des coins de rues socialistes sans me lasser de dévisager les passants, dans l'espoir de tomber, dans cette récolte d'expressions humaines, sur un indice susceptible, en dernière analyse, de m'offrir un aspect typique, révélateur.

Inutile d'ajouter qu'il est impossible d'apprendre grand-chose sur un pays et ses habitants en s'éternisant aux coins des rues. Car on ne peut vraiment vivre — ce qui s'appelle vivre — dans un pays sans prendre part passionnément à ses combats. C'est là la première voie d'approche véritable. La seconde voie efficace consiste à aller dans un pareil pays, armé d'une expérience de la vie aussi profonde que l'expérience de ceux qui ont combattu dans le pays que l'on estime. Entre soldats, point n'est besoin de beaucoup d'explications.

Il est encore une voie, la troisième: voir un pays avec les yeux de quelqu'un qui l'aimerait beaucoup. Seul ce visiteur-là saura découvrir la vérité, parce que je suis convaincu — tout paradoxe mis à part — qu'il n'y a que ceux qui aiment de tout leur cœur qui soient dépourvus de parti pris. La haine est impuissante, car la haine déforme tout. D'autre part, ceux dont « l'objectivité » est professionnellement fermée à tout sentiment, savent tout juste faire des additions et des soustractions. Mais qui donc insuffle la vie aux arbres et aux rues, aux pierres inanimées, à l'indifférence de l'aube? Qui donc installe des êtres humains dans les longues files d'immeubles neufs, qui donc sait découvrir certaines significations dans un tracteur ou une auto?

C'est un jeune poète qui fut mon guide en Roumanie. C'est à lui que j'apportai l'offrande de mon ignorance en matière d'histoire et de culture roumaines, et son indulgence, sa patience consumèrent cette offrande sur l'autel d'une nouvelle compréhension. Je lui avouai toutefois qu'il me serait malaisé, tout désir que j'en eusse, de vaincre en moi l'ignorance dont j'avais fait provision au sujet du passé de la Roumanie. Mais ce passé, nous nous y consacrâmes d'une manière toute nouvelle. Voici comment.

Le moment était venu de nous rendre en auto à quelques kilomètres de Constantza. Nous parcourûmes une plaine teinte de toutes les nuances de brun qui semblait en effet se perdre dans le passé; le présent avait complètement disparu à l'horizon, lorsque nous stoppâmes enfin. Enseveli des siècles durant, le passé se trouvait près de nous, exposé à l'air neuf, socialiste et contemplé en silence par un Américain et un jeune socialiste. C'était Istria. Voici de longs siècles, les Romains s'y installèrent et y construisirent une ville. Cette ville fut ensevelie avec tous ses secrets et demeura dans les ténèbres jusqu'à ce que la lumière y pénétrât, telle une épée pure et neuve, pour la ressusciter à l'époque du socialisme. Enfouie sous terre, la ville a sauté par-dessus l'époque féodale et capitaliste. Et soudain voilà l'antique Rome qui se frotte les yeux en contemplant le monde nouveau, socialiste, le jeune homme qui explique comment tout cela est arrivé et la signification de ces pierres. Jamais je ne m'étais senti aussi proche de l'histoire et des luttes d'un monde qui n'existe plus. J'avais déjà visité des tombes ramenées au jour, vu des pierres et parfois aussi le ricanement d'un crâne qui, pour moi du moins, gardaient leur silence. Mais qu'avait pu me dire un bourgeois dévoilant ce passé lorsque la société bourgeoise elle-même est privée de cette nouvelle dimension historique riche d'innombrables implications, qui jette une vive lumière sur le passé et ouvre de larges perspectives sur l'avenir. A mes côtés, le jeune poète parlait du fond de sa conscience socialiste, ce qui, chez lui, était devenu une habitude intellectuelle. Il m'a fourni la dimension qui me manquait pour compléter mes conceptions. Plus tard, devant la statue d'Ovide, j'eus derechef la sensation de ne l'avoir jamais compris avant de l'entendre et de le contempler à travers le langage et avec les yeux du socialisme.

Je ne m'étais pourtant pas rendu en Roumanie sans aucune initiation. J'avais lu plusieurs livres quelques années auparavant: *l'Etranger* de Titus Popovici, *Effondrements* de Cezar Petresco, *Un homme parmi des hommes* de Camil Petresco. Tandis que je roulais vers Bucarest, je lus *l'Auberge d'Ancoutza* et *Ceux des chaumines* de Mihail Sadoveanu et, avant cela, *Mitrea Cocor*. J'avais lu aussi les nouvelles de Caragiale. Durant mon séjour en Roumanie je lus *Ion* de Liviu Rebreanu. Je lus en anglais les œuvres du grand poète roumain Eminesco.

Tout cela suffit-il à présenter une nation? Bien sûr que non. Je me demande même si les livres sont capables de refléter fidèlement l'âme d'une nation, bien que je n'ignore point que l'on peut souvent le prétendre.

Je n'aborde pas les réalités d'une nation uniquement par sa culture, et je me refuse de tirer des conclusions bonnes ou mauvaises en fonction du nombre des poésies, des peintures et des symphonies créées. En fin de compte j'ai débuté dans la vie comme fils de métallo, je fus métallo moi-même, et bien que j'aie toujours eu besoin de roses, il me fallait d'abord gagner mon pain. La plus merveilleuse statistique est fournie par le fait que cette nation de 20 millions d'habitants compte 20 millions de poètes. Je voulus savoir ceci: un peuple tout entier peut-il devenir une pépinière de poètes? Car cela représente aussi quelque chose: une nouvelle réalité historique. Je sentis que chaque ouvrier cachait un poète, et mon âme forma un souhait: voir le jour où l'on pourra dire aussi que de chacun des millions d'ouvriers de mon peuple a surgi un poète délivré!

Par ailleurs est-il vraiment possible qu'un peuple de poètes augmente la productivité de travail de 40 % d'ici 1970? C'est assurément un fort grand bond — car cinq ans tout juste nous séparent encore de 1970. 40 % représentent presque la moitié de la production actuelle. Est-ce possible? Ce n'est point par un scepticisme maladif que je posai cette question, mais avec un prudent espoir, parce que je jubilai déjà à cette pensée, moi qui suis impuissant à prendre part à cette action!

Je n'en finissais pas de me réjouir, avec le jeune poète, de chaque fait, d'une fête de ce peuple de poètes ou de la signification réelle que revêt un simple camion roumain roulant sur les routes de son pays.

« — Voyez-vous ces camions...?

« — Ces camions? Qu'est-ce qu'ils ont?

« — Eh bien, ils sont fabriqués en Roumanie! »

Je me surpris à regarder les camions, gagné par l'émotion contagieuse de mon poète. Qu'est-ce que je voyais? Des camions, rien que des camions. Mais ce qu'il voyait, lui, c'étaient des camions roumains, c'est-à-dire socialistes, des camions-automobiles fabriqués par des hommes qui n'en avaient jamais fabriqués et n'auraient jamais pu en fabriquer, car leur talent était profondément enfoui en eux-mêmes comme les pierres d'une cité romaine, perdue comme leur talent poétique. Mon jeune poète, qui personnellement n'avait pas ajusté la moindre vis, ni le moindre clou à ces camions, en concevait cependant une joie aussi grande que s'il les avait construits. Il disait: « les nôtres ». « Les tiens »? (Je savais qu'il ne conduisait même pas.) Mais ils ne sont pas à toi! Ces paroles, je les avais prononcées comme n'importe quel Américain. Les arbres, le paysage, la mer, rien n'est à vous à moins d'être entouré d'une clôture et de vous appartenir. Les camions ne sont à vous que si on les met sous clé dans un garage et qu'on possède un titre de propriété. Tous les autres camions roulant sur les routes ne sont pas à vous, ils sont à la General Motors, à Ford ou à Chrysler; ils ne sont à vous que si vous les payez au prix fort, c'est-à-dire d'une partie de votre vie; et même si l'on est de ces hommes qui

y serrent des vis, y fixent des axes, on ne peut les considérer à soi que si on les paie avec de l'argent durement gagné.

Et il affirmait pourtant que ces camions lui appartenaient! Et pas seulement les camions, mais Istria aussi, quoiqu'il n'eût pas ramené au jour une seule de ses pierres; et les nouveaux immeubles qu'il me montrait étaient à lui aussi, de même que les rues de Bucarest, et les forêts, et les fabriques que nous rencontrions, et les tracteurs et les machines qui travaillaient aux champs et dont il s'enorgueillissait, et les maisons de repos, et la côte de la mer Noire, et les châteaux transformés en musées du peuple, et les parcs privés transformés en jardins publics. Tout était à lui! A l'encontre d'un Américain, il ne se sentait pas étranger à ce qui ne lui appartenait pas personnellement, il n'était pas « en dehors du coup ».

Pour l'Américain que je suis, le spectacle était précieux: voir, entendre, constater cela chez un homme qui se trouvait à mes côtés, dont le nom m'est connu et de la vie duquel j'étais appelé à apprendre certains détails. Il avait été élevé sous le socialisme et ne connaissait pas le vrai sens de l'aliénation, quoiqu'il en comprît la notion. Il avait échappé à la terrible condamnation contre laquelle nous luttons pour y échapper à notre tour, à cette hideuse condition — non pas celle de l'homme, car nous ne sommes pas des « rhinocéros » — mais à celle de l'homme soumis au capitalisme si clairement définie par Marx.

Et c'est ainsi que mon jeune poète se réjouissait des camions, des routes, des immeubles et des ruines mises au jour. Ce sentiment d'identification au processus créateur de la société a arraché mon ami et la plupart des gens que j'ai rencontrés à la terrible tyrannie des choses. « Les choses sont montées en selle et chevauchent l'humanité », s'écriait jadis Emerson.

Voilà pourquoi je pourrai déclarer avec une calme certitude à ces Américains sceptiques qui ne voient dans les statistiques socialistes de la production massive de téléviseurs, de réfrigérateurs, d'immeubles, etc., que la rage de posséder des objets, que cette affirmation ne vaut ni pour la Roumanie, ni pour aucun autre pays socialiste que j'ai visité. Tant que chaque citoyen pourra affirmer fièrement: « tout est à nous », sans éprouver le besoin de mettre ces choses sous clé ou de les attacher par une chaîne, il n'y a pas de danger de voir naître une civilisation où les machines et les objets dirigeraient les hommes. Ces chiffres de production sont appelés à former un peuple de poètes et non de machines.

Voilà la différence.

A. E. BACONSKY

EMINESCO EN ITALIE

Paru dans la collection *Etudes et textes* de l'Institut de philologie romane de l'Université de Rome, sous le patronage du professeur Angelo Monteverdi, l'ouvrage intitulé par Rosa del Conte *Mihai Eminesco o dell'assoluto* * est le fruit de longues et profondes recherches, de vastes études entreprises avec la passion de l'exégète et une remarquable compréhension de l'œuvre d'Eminesco. Même s'il refuse de partager certains points de vue de l'auteur, le lecteur ne pourra ignorer le sérieux de cet ouvrage, et n'hésitera pas à s'incliner devant la compétence et le noble effort fourni pour présenter au public italien une image complexe du grand poète «*digne de figurer auprès des plus significatifs représentants du romantisme européen* », selon les termes mêmes de Rosa del Conte. Son intention première a été de reconstituer l'œuvre d'Eminesco dans la conscience du lecteur italien et Rosa del Conte spécifie expressément que, pour le public qui ne connaît qu'une seule face du poète, la parution des écrits posthumes n'est pas seulement une révélation, mais aussi l'occasion de se livrer à des méditations plus profondes sur sa poésie, d'en rechercher les éléments essentiels qui consistent dans les rapports établies entre « . . . *l'existence définie en tant que temporalité et l'Etre identifié à l'Eternité* », *car*, dit l'auteur « . . . *Eminesco est avant tout le poète d'une vision cosmique, assoiffé d'absolu. C'est à cette exigence que se soumet son univers lyrique tout entier, c'est là la voie qu'empruntent toutes ses compositions, celles-là mêmes qui paraissent être seulement un tableau idyllique ou une pure effusion musicale.* »

Telle est donc, selon Rosa del Conte, la clé de tout l'édifice poétique de Mihail Eminesco, et il nous faut avouer que sa façon de poser le problème représente un point de vue d'une qualité supérieure à celle des autres études consacrées à Eminesco en Occident. Il ne s'agit plus ici d'une tentative faite pour définir l'univers d'Eminesco par une stricte dérivation de la poésie occidentale superficiellement déduite de la présence de plusieurs motifs entrés dans le circuit universel, ou, au contraire, par une délimitation de la réalité autochtone au delà de laquelle l'audience du poète diminuerait sensiblement. Par

* Società Tipografica Editrice Modenese, 1962, 482 p.

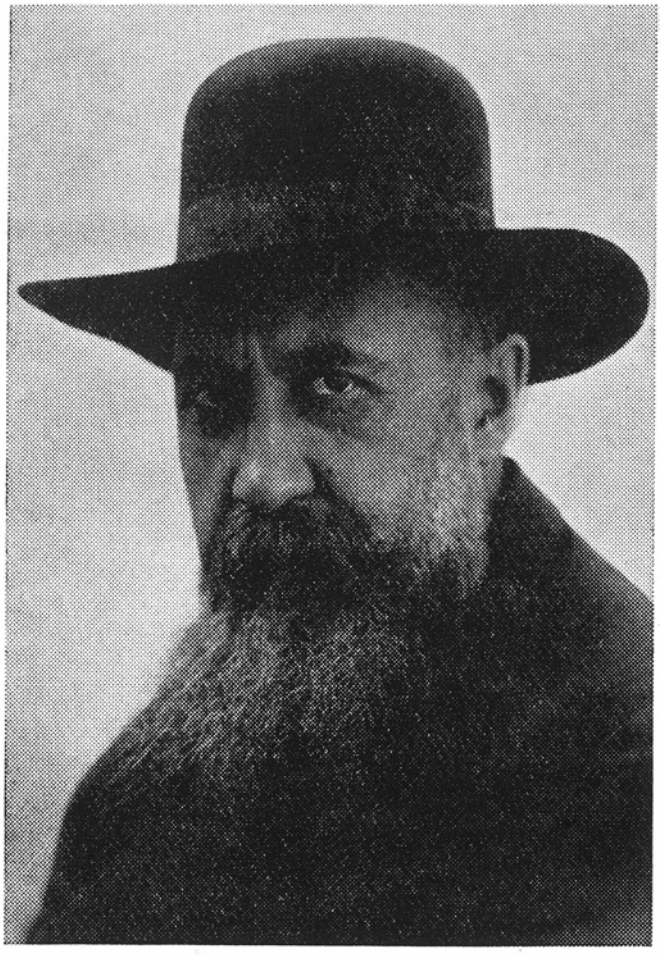
ailleurs, nous ne nous heurtons plus à la thèse naïve du « miracle » éminescien, qui circula un certain temps en Roumanie aussi et qui tendait à voir en ce poète une apparition unique, mystérieuse, voire inexplicable dans le contexte de la littérature roumaine. De nos jours il saute aux yeux de quiconque ne refuse pas l'évidence qu'Eminesco est le plus grand poète roumain du siècle dernier et l'un des principaux représentants du romantisme européen (en prenant ce terme dans son acception la plus large et non point dans celle de simple courant littéraire) et qu'il demeure, comme le dit Rosa del Conte: « . . . *le témoignage d'une civilisation jeune et neuve, dont les racines plongent toutefois profondément dans la culture ancienne et les sévères traditions du passé* ». Ce point de vue, auquel G. Călinesco se plaça le premier, est le seul qui vaille, et il nous serait impossible de comprendre l'œuvre d'Eminesco et le sens de notre culture si nous refusions de l'adopter.

L'aspiration du poète à l'absolu est le noyau autour duquel Rosa del Conte organise son étude et elle consacre à cette idée centrale la première (et la plus importante) partie de son volume *(Principaux thèmes lyriques);* elle y analyse judicieusement sous cet angle les thèmes d'Eminesco en insistant à tour de rôle sur tels poèmes qui lui semblent essentiels pour l'évolution du concept dominant. Elle aborde ainsi: *Mortua est, Empereur et prolétaire, la Prière d'un Dace, la Première Lettre, Hypérion, Mureşanu, les Démoniaques, Memento Mori,* etc., s'efforçant de relever la signification de chaque pièce dans le processus complexe de la genèse d'une vision d'ensemble. Exégète passionnée, Rosa del Conte situe au premier plan les graves problèmes que soulève la poésie d'Eminesco: les grandes questions sociales où la révolte devient peu à peu une des conséquences de la négation initiale, l'inquiétude métaphysique, le temps idéal et le temps historique, le temps comme démiurge et le temps cosmique, la dimension uranique de la vision du poète, les accents héroïques du pessimisme d'Eminesco, l'épopée héroïque et l'épopée élégiaque et mythique, la double valeur du temps psychologique, l'amour en tant qu'appel de l'Absolu, etc. Fidèle à l'objet de sa démonstration, l'auteur cite à plusieurs reprises et de façon très suggestive, maints poètes étrangers auxquels elle découvre des traits communs avec Eminesco, et nous invite à de fécondes méditations sur la poésie universelle ancienne et moderne et ses rapports avec l'œuvre du poète roumain. Au delà du rapprochement Eminesco-Leopardi, que la critique littéraire a, en quelque mesure, homologué — et dont, selon l'auteur, on a parfois abusé — Rosa del Conte cite le nom de Pascoli, dans l'esprit d'un précédent article qu'elle publia en 1957 sous le nom de: *Eminesco e Pascoli* (Belfagor, I). Parmi les poètes allemands, c'est Hölderlin et Novalis qu'elle invoque le plus souvent; ils sont, en effet, bien plus apparentés au grand poète roumain qu'un Schiller ou un Lenau. Nous trouvons également fort intéressante l'intégration de Rilke à la sphère des affinités avec Eminesco, et plus particulièrement du Rilke des *Elégies de Duino.* La tentative d'établir des rapports de tempérament et de sujets entre les poètes antérieurs à Eminesco et les lyriques d'autres pays n'est pas inutile non plus. L'idée en fut probablement suggérée à l'auteur par G. Călinesco qui nota l'influence de Métastase sur le Roumain Ianco Văcăresco et le succès obtenu en Roumanie dans la première moitié du XIXe siècle par les *Nuits* de Young. L'auteur s'est manifestement servi — les fréquentes citations ne sont pas seules à le prouver — de l'appareil critique de l'édition d'Eminesco réalisée par Perpessicius (sous l'égide de l'Académie de la R.S. de Roumanie) et des études de G. Călinesco, qui font autorité. Un nombre impressionnant de spécialistes divers lui ont fourni aussi les données et les détails dont elle avait besoin.

La deuxième partie de l'étude, intitulée *Aspects de l'Art et du langage d'Eminesco,* débute par une analyse de la « *sensibilité chromatique* » d'Eminesco, avant de passer à la musicalité du vers, au « *symbolisme de la matière* » et d'aborder le problème particulièrement important des rapports unissant le grand poète à la tradition; enfin, elle insiste sur le « *substratum autochtone de sa culture* ». Ici, l'auteur développe la thèse énoncée au début du volume, intégrant le phénomène Eminesco à la culture roumaine au lieu de l'en détacher à titre d'apparition singulière. Rosa del Conte prend pour point de départ les ouvrages du critique roumain D. Popovici, qui s'est efforcé de reconstituer les étapes reliant les poètes Văcăresco à Eminesco, pour souligner la continuité de ces œuvres; mais elle cite aussi l'opinion de G. Ibrăileanu sur le bond prodigieux que représente l'œuvre de l'auteur de *Hypérion,* pour aboutir à l'idée qu'il n'est de synthèse possible qu'en élargissant la tradition bien au delà de l'apparition de la poésie littéraire. Alexandresco, Eliade, Bolintineanu ou Alecsandri sont impuissants à « *expliquer le phénomène Eminesco, même s'ils le préparent* ». De même, les éléments de culture étrangère, la philosophie allemande ou la pensée orientale, la connaissance du grand arc de la poésie occidentale qui se tend de Shakespeare à Poë et à Hugo, ne suffisent pas à expliquer le poète. A propos d'un vers d'Eminesco: « *Il y a des siècles de pensée, une histoire, un peuple. . .* », l'auteur consacre plusieurs pages de minutieuses recherches aux plus anciens textes slavons antérieurs à la littérature de langue roumaine, ainsi qu'aux importants chapitres de culture et de spiritualité que forment le folklore et la mythologie autochtones.

Le volume s'achève par un *Appendice* consacré aux rapports unissant *le Pauvre Dionis* aux thèmes fondamentaux d'Eminesco, aux livres du poète *(Eminesco bibliophile),* à plusieurs problèmes de la littérature roumaine et, dans le même ordre d'idées, à l'extension de la sphère de l'influence exercée par la tradition sur les périodes les plus éloignées de la culture roumaine. On y trouve des extraits du catalogue de la bibliothèque du monastère de Neamţ, de celui de l'évêché roumain d'Oradea, ainsi que la liste des manuscrits ayant appartenu à Eminesco et dont se servit le philologue M. Gaster, autant de sources qui contribuèrent à la formation de la vision de l'artiste.

L'ouvrage de Rosa del Conte représente un apport important à l'exégèse d'Eminesco et constitue la tentative la plus sérieuse qu'on ait faite, jusqu'à ce jour, hors des frontières de la Roumanie, pour projeter l'œuvre de Mihail Eminesco sur l'écran des valeurs universelles.



NICOLAE IORGA,

HISTORIEN DE LA CULTURE EUROPÉENNE

par **EUGEN STĂNESCO**

La fin de l'année dernière marquait le 25e anniversaire de la mort tragique de Nicolae Iorga, éminente personnalité de la vie publique et de la culture roumaines. Son activité, prodigieuse, tant par le volume de ses œuvres que par l'originalité de ses recherches, a été très diverse. Iorga fut historien, journaliste, critique et historien littéraire, poète, auteur dramatique, orateur, homme politique. Il nous a laissé de vastes et imposants ouvrages de synthèse non seulement sur l'histoire de la Roumanie et du Sud-Est européen, mais aussi sur l'histoire européenne et universelle. La conception philosophique du savant, qui pourtant n'ignorait ni les facteurs économiques, ni l'existence des classes et de la lutte de classe, rejetait l'existence des lois historiques objectives, ce qui, parfois, l'a empêché d'établir de justes rapports entre les éléments de ses synthèses.

Le patriotisme de Nicolae Iorga, son attitude ouvertement et violemment antihitlérienne, lui ont valu, à la veille de la seconde guerre mondiale, une fin tragique. Le 28 novembre 1940, les fascistes roumains, alors au pouvoir, l'ont sauvagement assassiné.

Au cours des vingt dernières années de la vie de Nicolae Iorga, de nombreuses universités européennes lui ont accordé le titre de docteur *honoris causa*, et un grand nombre d'académies européennes l'ont élu parmi leurs membres honorifiques. La science européenne couronnait ainsi l'effort ininterrompu — et unique en son genre — déployé par un savant pour édifier l'image historique de son peuple, à la lumière de l'image historique d'un continent. Pendant des dizaines d'années, Nicolae Iorga a parcouru l'Europe, d'une ville à l'autre, soit pour étudier l'histoire dans les bibliothèques et les archives, soit pour l'évoquer dans les salles de conférences et les amphithéâtres universitaires, soit pour la transfigurer dans des œuvres qui ont rendu leur auteur célèbre dès le début de son activité. La toge majestueuse de docteur *honoris causa* ou de membre honorifique d'une nouvelle académie venait consacrer, comme en une sorte de synthèse — semblable aux volumes issus de sa plume — une longue suite de recher-

ches novatrices. La source de ces recherches fut toujours la passion de l'histoire, monde des vivants auquel se soumet, sous peine d'être privé de sens, le monde des choses mortes. Il l'a dit quelque part: « L'histoire est la vie humaine, les problèmes de naguère sont les problèmes d'aujourd'hui; sous une autre forme, avec d'autres individus, c'est la même humanité qui s'émeut ou qui souffre, la même humanité tantôt triomphante tantôt brisée et foulée aux pieds. »[1]. Ces quelques mots renferment toute une conception de l'histoire en tant que drame d'une humanité toujours contemporaine. En raison même de sa passion pour une histoire ayant pour principe qu' « il est impossible de connaître des hommes, morts il y a 4000 ans, sans que leurs faits et leurs souffrances ne trouvent un écho dans ton âme »[2], il a jugé nécessaire d'étudier toutes les manifestations de la vie humaine, quotidiennes ou extraordinaires, habituelles ou insolites. Il a souvent insisté sur cette recommandation: « Etudier la littérature, l'art, la philosophie, l'économie, est absolument indispensable, tout ceci ne constituant, en un certain sens, que des éléments préalables à une profonde et véritable compréhension de l'histoire ».[3] Voilà pourquoi Nicolae Iorga fut aussi un grand historien de la culture, et en premier lieu de la culture européenne. C'est d'ailleurs par là qu'il commença ses études approfondies et systématiques à l'étranger, au cours des années 1890—1894, décisives pour sa formation scientifique.

Pour N. Iorga, la culture européenne est unité et continuité — sous la forme de ce qu'il appelait « l'âme » de certaines époques, régions et peuples — et en même temps diversité, renouveau incessant, dû à des rapports organiques avec la société du temps. Sa conception de l'histoire de la culture européenne se présente donc sous l'aspect d'une double série d'idées, apparemment contradictoires, mais grâce auxquelles le développement de la culture devient coloré et vivant.

C'est sur sa conception de l'unité de l'histoire humaine que s'appuie l'idée de l'unité de l'histoire européenne et par conséquent de la culture européenne: « Comme je considère, en raison de ma façon de concevoir l'exposé de l'histoire... que toute partie de l'histoire constitue un développement de l'histoire de l'humanité entière, les différents domaines devant se fondre en une unité dominante... j'ai fait entrer l'art et la littérature dans un ensemble qui devait nécessairement les contenir. Car les faits n'ont de valeur que par leur signification, ils n'existent pas par eux-mêmes et ne peuvent prétendre, dans un exposé d'un caractère général, au droit d'être consignés pour eux-mêmes .»[4] Evidemment, N. Iorga, adepte du centrisme européen, courant qui dominait presque entièrement la science historique de son temps, a souvent limité l'histoire et la culture humaines à l'histoire et à la culture européennes. Contrairement cependant à beaucoup d'historiens de sa génération, N. Iorga n'a pas accordé une place centrale à l'Europe occidentale. C'est justement ce qui fait l'originalité de ses idées sur l'unité de la culture européenne. Car pour lui, Occident et Orient européens ne sont pas distincts, séparés par des barrières infranchissables, ils sont ouverts, perméables et reliés intimement par une circulation incessante de biens économiques et de valeurs culturelles, au cours de toutes les époques de l'histoire et même au début du Moyen Age. « Il n'y a pas eu de fonds ancien, distinct, pour les deux parties du monde européen, ni de branches barbares propres à chacune d'elles. »[5] Ce qui, selon N. Iorga, assure cette unité, c'est la culture romane: « ... cette culture générale romane, romaine, qui est à la base de toutes les œuvres du Moyen Age et de la vie de l'humanité jusqu'à nos jours. »[6] Car nul savant, autant que Nicolae Iorga, n'a aimé et honoré la romanité en ce qu'elle a eu, selon lui, de plus lumineux et de plus noble. Et c'est pourquoi, toute la littérature byzantine est pour lui profondément européenne. Dans ses « Médaillons », les auteurs présentés commencent à sortir de leur superbe mais peu véridique isolement oriental et se trouvent confrontés au monde environnant, ami ou ennemi, mais contemporain à eux.[7]

L'idée de la continuité de la culture européenne est la conséquence de l'importance que Iorga attachait à la tradition dans la culture humaine, forme spécifique des problèmes de l'histoire de la culture, où s'expriment ce qu'il appelait les « permanences de l'histoire ». Voici ce qu'il dit là-dessus: « Tradition et renouveau ne sont point choses différentes, mais une seule et même chose à des moments divers et dans des conditions dissemblables. Attaquer la tradition signifie condamner à la faiblesse, à l'incertitude, souvent à l'impuissance de se développer, à la défaite sous n'importe quel coup de l'adversité, justement l'élément nouveau en train de naître, qui ne peut trouver la force et la résistance nécessaires qu'en tout ce qui a été assimilé pour le produire. »[8] Ce fondement théorique est à la base de sa vision de l'histoire d'une culture européenne caractérisée par une parfaite continuité des grandes époques historiques. Il y a continuité culturelle entre l'antiquité et le Moyen Age, entre le Moyen Age et la Renaissance, rien n'étant plus étranger aux idées de N. Iorga que de minimiser la culture médiévale. « Renonçons aux balivernes et aux fables selon lesquelles la Renaissance a découvert, profondément enfouis sous terre de peur des barbares, des manuscrits latins jusqu'alors inconnus contenant presque tout l'héritage

---

[1] N. Iorga, «Ce que signifie aujourd'hui la conception historique » (Ouverture de son cours à l'Université de Bucarest, 1938), dans « Généralités sur les études historiques », Bucarest, 1944, p. 262

[2] Ibidem, p. 262

[3] N. Iorga, « Deux conceptions historiques » (Discours de réception à l'Académie Roumaine, 1911), dans « Généralités sur les études historiques », 1944, p. 96

[4] N. Iorga, « Histoire de la vie byzantine. Empire et civilisation, Buc., 1934, I, p. 16

[5] N. Iorga, « Interprétation de l'Orient et l'Occident au Moyen Age », dans « Etudes byzantines», Buc., 1940, II, p. 99

[6] N. Iorga, « Le secret de la culture française », Buc., 1921, p. 18

[7] N. Iorga, « Médaillons d'histoire littéraire byzantine », « Byzantion», 1925, pp. 237—298; 1926, pp. 17—27

[8] N. Iorga, « Traditions et innovations dans l'art », Vălenii de Munte, 1937, p. 11

littéraire de Rome, ou a reçu des fuyards grecs chassés par les Turcs des œuvres classiques dont elle ignorait l'existence et que pourtant elle serait devenue instantanément capable de lire et d'interpréter. »[9] On s'explique ainsi que Nicolae Iorga ait été un grand spécialiste de la culture moyenâgeuse, et que ses premières monographies, *Thomas de Saluces* et *Philippe de Mézières* soient consacrées à la vie et à l'œuvre de certains écrivains de la fin du XIVe siècle et du début du XVe. De même, il y a continuité de la culture entre l'époque de la Révolution française et les décennies qui l'ont précédée: « A l'approche de la Révolution française... surgit une nouvelle littérature, d'une spontanéité, d'un naturel, d'une puissance d'émotion et d'un attachement aux couches profondes des nations tels qu'on n'en avait jamais connus ni jugés nécessaires. »[10]

« L'âme » des époques, des contrées et des peuples incarne l'unité et la continuité de la culture européenne: c'est là une autre idée directrice de Nicolae Iorga. Par « l'âme », il définit un ensemble de traits distinctifs permettant de comprendre les phénomènes de la culture en eux-mêmes et dans leurs relations. Cette « âme » collective constitue le fonds historique lui-même, original et authentique, qui détermine la forme qui lui est nécessaire, toute non-concordance étant incapable de durer et vouée à l'échec: « Comme on ne peut transvaser le contenu de l'homme intérieur, et comme la forme vagabonde ne peut transporter avec elle que les seuls éléments dont elle se compose, le résultat sera la décadence de cette forme elle-même, car la forme transmise sans se renouveler s'étiole. »[11] C'est dans cette « âme » que réside la valeur d'une culture qui sait être elle-même sans repousser les influences extérieures, mais en les choisissant en accord avec sa propre essence, s'assurant ainsi une viabilité nécessaire et inimitable.

La diversité de la culture européenne à toutes les époques historiques est une idée qui complète, chez N. Iorga, sa vision de l'unité. Toutes ses œuvres d'histoire, et particulièrement celles d'histoire de la culture, tendent à démontrer l'existence de la diversité dans l'unité et la nécessité de ne jamais perdre de vue cet aspect fondamental de l'histoire de la culture européenne. Rien ne lui semble plus significatif que l'exemple des deux peuples de la grande famille romane situés aux extrémités occidentale et orientale de l'Europe, le peuple roumain et le peuple portugais. Le but de toute son activité de savant a été de fixer, comme il le disait, la place occupée par la société et la civilisation roumaines dans l'histoire universelle. Dans de nombreux ouvrages et surtout dans *l'Histoire de la littérature roumaine*, il a souligné l'originalité de cette littérature dans le cadre si divers de la littérature européenne. Que ses pages sur la littérature roumaine du Moyen Age sont exemplaires à cet égard ! Exemplaires aussi, dans le même sens, celles sur l'épopée, genre où l'on sait bien que l'originalité est rare et la plate imitation, courante: « L'épopée véritable, triste, rappelant tous les anciens triomphes et conseillère d'un avenir infini, seul pourra nous la donner le Portugal — à cause de cette même soif d'aventures, de cette même passion pour le romantisme éclatant, de cette même résurrection d'une chevalerie orientée vers les buts du Moyen Age, qui vient apporter ainsi, avec l'antiquité ressuscitée, sa part dans la formation de l'âme moderne. »[12]

Exemplaires encore, les paroles par lesquelles il récuse les prétendants au rang de « nation privilégiée » dans la culture européenne. Voici ce qu'il dit à cet égard à propos de l'influence du théâtre anglais sur le théâtre européen: « Mais c'est celui-ci surtout qui atteindra, grâce à son contact journalier et de longue durée avec la seule civilisation qui eut en ce temps-là un caractère à part, dont il était fier, à une conception supérieure des destinées de la littérature, qui correspondent à une époque et à un peuple donnés et ne peuvent être fondues en un creuset unique, dicté par quelque nation privilégiée. »[13] Dans ses notes sur l'art médiéval du peuple serbe, il montre que l'histoire concrète permet d'atteindre à l'originalité par la diversification, et présente sous cet éclairage les célèbres Ravanitza, Negoniciani, Gracianitza.[14]

Que l'évolution de la culture européenne se poursuit au cours d'époques et de périodes bien distinctes et qui ne peuvent se confondre, c'est là encore une idée importante de la conception de N. Iorga, qui vient compléter celle de la continuité de la culture européenne. De là dérive sa vision d'un renouveau permanent, qui constitue le dynamisme même de l'histoire de la culture et détermine son contenu profond, « dramatique ». Voilà pourquoi, malgré toute l'importance qu'il accorde à la tradition, N. Iorga considère qu'il est nécessaire d'en préciser les limites et de l'expliquer, surestimant toutefois le rôle de la personnalité dans l'histoire: « Mais la tradition n'est pas inattaquable, pas plus que la forme de vie qui s'appuie sur elle n'est éternelle. La vie n'est pas immuable comme la mort; elle change, se transforme, évolue. Les fondements anciens s'affaiblissent en fonction des changements survenus. Et soudain, tandis que s'accroît le nombre des êtres conscients de vivre dans une forme vieillie et usée, dans un édifice branlant, on voit surgir quelqu'un qui répand dans l'air intellectuel du temps une nouvelle formule politique, religieuse, sociale à proprement parler, par laquelle le mystère est mieux élucidé, la société plus sagement dirigée, le travail mieux organisé et plus équitablement récompensé »[15]. La structure même de ses 3 volumes d'histoire des littératures romanes illustre clairement

---

[9] N. Iorga, op. cit. II, p. 1
[10] N. Iorga, op. cit. III, p. 230
[11] N. Iorga, « Fond et forme dans la recherche de la vérité historique » (Ouverture du cours tenu à l'Académie de Commerce), dans « Généralités sur les études historiques », op. cit. p. 233
[12] N. Iorga, « Histoire de la littérature romane », II, p. 276
[13] N. Iorga, « En Serbie après la guerre », Vălenii de Munte, 1927
[14] N. Iorga, op. cit. III, p. 168
[15] N. Iorga, « Les idées dans l'histoire universelle » (Ouverture de son cours à l'Université de Bucarest, 1911), dans « Généralités sur les études historiques », p. 74

sa conception de l'évolution de ces littératures dans le cadre général de la culture européenne, car celles-ci y sont groupées de façon à faire nettement ressortir le mouvement transformateur. Son volume *Histoire des arts* reflète la même idée, celle d'une évolution ininterrompue à travers plusieurs phases caractéristiques, différenciées par leur caractère et leur message. Il faut remarquer à cet égard que, malgré son respect de la chronologie, Iorga évite, quand il le peut, les groupements par siècles, qui lui semblent pauvres de signification. C'est à ce prix seulement, pense-t-il, qu'on peut parvenir à retracer le grand drame humain à travers les monuments successifs de sa culture, par exemple la peinture du XIXe siècle: « Le drame humain, sous sa forme troublée, sauvage, criante, pénètre ainsi dans le domaine de la peinture, et ceci correspondait à la tendance du XIXe siècle — la seule vraiment caractéristique et digne d'être retenue — de transférer, même par la violence, les tendances expressives particulières d'un art à un autre, pour finalement, dans la plus audacieuse des entreprises s'efforcer de les confondre en une harmonie unique, à laquelle tous contribueraient avec ce que leur apport a de plus essentiel. »[16]

La société est un facteur dont l'influence est fondamentale et même déterminante dans toute l'histoire de la culture européenne: c'est là encore une idée caractéristique, qui rend consistante et concrète celle de « l'âme » sans cesse présente dans l'œuvre de Iorga.

Le titre même de sa synthèse historique des arts européens montre qu'il trouvait nécessaire, pour les expliquer, de rapporter au « développement de la société » les monuments de la culture, qu'il s'agisse de littérature ou de beaux-arts. Selon N. Iorga, le rapport établi entre une production littéraire ou artistique et la société d'une époque donnée et d'une certaine région historique, donne à cette production son caractère authentique et naturel, sa vie réelle, sa fraîcheur. Sans cela, l'œuvre se perd dans un bourbier artificiel tandis que l'imitation servile des modèles anciens finit par édifier un « monde imaginaire », ridicule parce que privé de beauté naturelle. Ainsi s'explique l'exécution impitoyable, par Iorga, de l'Arioste et de sa longue descendance littéraire: « Finalement, ce sujet et les autres ayant été saignés à blanc sans que « l'écrivain », par la force de son individualité, ait su combler le vide, nous en arriverons aux poèmes « macaroniques » latino-italiens, et à ceux qui chantent le figuier, la longueur du nez, les anguilles, la gélatine et la peste. Toutes les littératures artificielles, si grand que soit le talent qu'y dépensent des hommes écrivant dans la plus harmonieuse des langues, s'achèvent ainsi, avant même d'avoir vraiment commencé.»[17] Mais l'auteur s'attache avec compréhension et sympathie aux monuments de littérature et d'art chargés d'un message, qui est toujours celui d'une société. C'est ce que nous suggèrent ses notes sur les toiles du peintre polonais Matejko: « En un temps où il n'y avait plus de patrie au-dehors, mais seulement un pays dans les cœurs, cet homme enchantait, et faisait connaître tout un passé de gloire, s'adressant même aux lecteurs peu cultivés et narguant à voix haute l'occupant étranger. Les proportions devaient être gigantesques, comme les souvenirs de ses compatriotes et ses propres espoirs. »[18] Ce qui est naturel, ce qui, dans l'histoire de la culture, est conforme à l'ordre des choses, ne peut se fonder, selon N. Iorga, que sur la réalité sociale, conçue même parfois comme une base de classe. Et ce fondement est toujours lié au rôle qu'assument les humbles dans la création des valeurs culturelles. Quand cette condition est remplie, la voie est ouverte au développement de la culture: c'est ce qui s'est passé en France dans la seconde moitié du XIIIe siècle, où naît ce que N. Iorga appelle significativement la littérature révolutionnaire française, en fait, celle des communes citadines: « Ici, après de longs siècles d'oppression, de misère et d'ignorance pour les « vilains », quel que soit le lieu où ils se trouvent... naissent sur un fondement de classe les communes, associations d'hommes libres, de prisonniers rachetés, de révoltés qui ont imposé leurs conditions, de paysans désertant la glèbe, d'éléments flottants et vagabonds... Tout ceci... devait amener une nouvelle littérature, tout à fait différente de celle qui avait surgi à un certain moment du XIIIe siècle. »[19]

Tout ce que N. Iorga a écrit, dans des ouvrages de dimensions variées, sur l'histoire de la culture européenne est animé par ces idées essentielles. Ceci explique que dans ses écrits, les simples remarques, les descriptions de livres et de monuments, ainsi que les portraits des auteurs, sont non seulement pleins de vie, mais aussi le plus souvent solidement soudés à leur essence historique. Car les jugements de valeur de N. Iorga se fondent sur des critères constants: humanité européenne rationnelle, contemporaine et populaire.

Rationnelle, dans sa démarche à travers l'univers des formes mentales et psychiques, l'humanité européenne a eu, de ce fait, à toutes les époques et dans toutes les régions, de miraculeuses possibilités de création culturelle. Cette humanité européenne se caractérise par ce que N. Iorga appelle « ...la possibilité d'un mouvement spontané, d'une création sans cesse renouvelée, telle qu'elle jaillit de la vie des nations et dans chaque nation à part, la liberté pour chacun d'user des moyens de sa propre raison — qui en Orient, excepté en Grèce et encore une certaine Grèce, n'a qu'une valeur très relative — le droit pour chacun, dis-je, d'utiliser les moyens de la raison pour modeler son propre univers et tenter d'imposer à la société sa propre façon de voir »[20]. Le déchaînement tumultueux des forces créatrices est à ses yeux une constante de la culture européenne. Il s'agit ici,

---

[16] N. Iorga « Histoire de l'art médiéval et moderne par rapport au développement de la société », Buc., 1923, p. 173.
[17] N. Iorga, « Histoire de la littérature romane... » II, p. 65
[18] N. Iorga, « Notes polonaises », Buc., 1924, p. 43
[19] N. Iorga, op. cit., I, p. 220
[20] N. Iorga « Relations entre l'Orient et l'Occident », dans « Etudes byzantines »... I, p. 162—163

Nicolae Iorga à trente ans

évidemment, du centrisme européen de N. Iorga, qui attribue à la culture européenne des caractéristiques sans doute méritées, mais méritées aussi par d'autres cultures. Ainsi s'éclairent, selon lui, le miracle de la culture grecque, le miracle de la culture romaine, le miracle de la culture moyenâgeuse. Dans tous ces cas, les grandes créations appartiennent à une humanité collective, dont l'esprit et l'âme se sont affranchis des contraintes ennemies du beau et du sublime.

Le sens contemporain des monuments culturels est un autre critère dont N. Iorga use pour établir ses jugements de valeur ou ses définitions suggestives, qui donnent tant de charme à la lecture de son œuvre. Parfois, il réussit par une simple notation à situer une œuvre dans son époque, à évoquer en quelques mots tout l'univers d'idées et de sentiments dans lequel elle baigne. Quelques lignes écrites en passant sur les «Rimes» de Pétrarque en disent assez: «L'amour plaintif de Pétrarque s'est évadé des bouquets du célèbre Roman de la Rose. Des figures historiques errent, ayant échappé, semble-t-il, au monde divin d'attentes, de félicités et de peines de Dante. Les scènes d'amour appellent des miniatures, comme celles des manuscrits français de ce XIVe siècle.»[21] Un lien trop lâche avec la vie contemporaine oblige toujours N. Iorga à douter de la valeur originale d'un mouvement littéraire ou artistique. C'est le cas, par exemple, de la poésie du XVIe siècle: «La réalité du siècle a tumultueusement dépassé cette poésie recherchée, où il y avait tant de traduction, de transcription, d'imitation. Et elle doit être jugée, non selon son habileté artisanale, qui est celle de la vie quotidienne, mais selon son attitude vis-à-vis des grands problèmes de la vie nationale.»[22] En échange, il accorde une grande valeur à la prose de ce même siècle, à cause de ses attaches solides avec la vie contemporaine: «Dans les pays romans, les prosateurs du XVIe siècle ont un caractère de réalité contemporaine qui manque aux poètes. Ils parlent de choses qu'ils connaissent, qu'ils ont vues, et, pour les plus puissants d'entre eux, qu'ils ont pensées, ils cherchent la clef des problèmes nouveaux, propres aux temps nouveaux dans lesquels ils vivent.»[23] C'est pourquoi ses préférences vont toujours vers les écrivains chez lesquels on sent frémir, à travers les questions qui se posent ou se devinent, la vie contemporaine, puissante et mystérieuse. Voici, par exemple, qui pourrait constituer, à ce point de vue, une fiche générale des romans de Léon Tolstoï: «Et certes, cette vie est pleine d'unité. Voyez ces grandes toiles hardies — tableaux de guerre, de vie sociale dispendieuse, haut placée, bruyante. Mais on sent aussitôt que ce n'est pas pour les peindre que le livre a été écrit. Ligne après ligne, page par page, chapitre par chapitre, on voit courir la flamme de la question, se posant caressante sur celui-ci, cruelle sur cet autre, ou brûlante sur un troisième. Et à la fin, quand tous s'en vont, se résignent, se fondent, se couvrent d'ombre, la langue de feu de la question continue à vaciller, glissant sa souffrance dans les grandes ténèbres.»[24]

N. Iorga a toujours mis en lumière les sources populaires de la culture européenne; il y voit un critère de la valeur réelle, authentique, de la pénétration de la véritable culture sur la scène de l'histoire. En ce sens, le peuple est à ses yeux un créateur collectif, capable de briser les formes anciennes et de hâter l'éclosion du nouveau, imposant même parfois l'adhésion d'une bonne partie de la société. L'apparition du théâtre populaire au Moyen Age, en Occident comme en Orient, est pour N. Iorga l'occasion de réflexions suggestives: «Constantinople, orthodoxe en son essence même, église qui surpasse toute imagination... Constantinople qui prise tant la hiérarchie, dans le clergé comme dans la société, applaudit à des contrefaçons, à des parodies... qui se déroulent, chamarrées et bruyantes, sur les rues, sur les places publiques, et qui s'amusent indiciblement à traîner dans la boue, en vers hardis... toutes les puissances et les autorités du temps, impériales et patriarcales à la fois.»[25] Parfois une grande personnalité culturelle comme Luther, initiateur de la Réforme, occupe dans l'histoire une place marquante parce qu'elle incarne justement la force et la persévérance populaires. «Il y a quelque chose de paysan dans les manifestations de sa personnalité puissante, massive et rude, où la finesse

[21] N. Iorga, «Commémoration de Petrarque à l'Académie Roumaine», Buc., 1929, p. 7
[22] N. Iorga «Histoire des littératures romanes»... p. 103
[23] N. Iorga, ibidem, p. 106
[24] N. Iorga, «Léon Tolstoï», dans «La fleur des Dons», 1907, II, p. 242
[25] N. Iorga. «Histoire de la littérature romane»... I, p. 93

est plutôt le goût de la plaisanterie, comme à son foyer, entre les siens. Toute son œuvre littéraire, qui — y compris la traduction de la Bible, après des dizaines d'interprètes obscurs, des hussites jusqu'à lui — n'est qu'une arme contre les défenseurs de la vieille foi, porte ce trait distinctif et ceci fait à la fois son originalité et son charme ». [26] Aussi, pense N. Iorga, rien n'est-il plus dangeureux pour les perspectives du développement culturel que le fait, pour un régime politique passager, d'ignorer la création culturelle du peuple, comme l'a fait, par exemple, la monarchie espagnole: « Dans sa richesse et sa magnificence, la nouvelle royauté n'a manifesté aucun intérêt pour ces produits modestes et médiocres, qui méritent cependant l'attention parce qu'on y sent battre le cœur d'un peuple » [27].

Les livres, que N. Iorga a tant aimés — les caractérisant, par des notes parfois succinctes mais toujours riches de couleur et d'idées — choisis et repensés à la lumière de ses principes, peuplent, tels les soldats d'une armée combattant pour la gloire de l'humanité, les pages de ses ouvrages d'histoire de la culture. Parfois il a jugé nécessaire d'en faire la matière d'un ouvrage à part et de mettre à la disposition de ses contemporains, filtré par sa pensée, le contenu de ce qu'il considérait comme des « livres représentatifs » [28] d'une culture. Ici fraternisent, en une compagnie qui peut sembler disparate, mais qui est toujours significative des dimensions de la culture européenne, poètes, prosateurs littéraires et politiques, mémorialistes et biographes de tous temps et de tous lieux. La création littéraire se voit attribuer un vaste domaine, et la fiction y est forcée de coexister avec le commentaire de la réalité. Le résultat est un enrichissement considérable de ce qu'on appelle ordinairement, non sans rétrécir la véritable surface de la notion, littérature. Ainsi deviennent tout naturellement littérature (Nicolae Iorga finit par nous en convaincre) le célèbre rapport d'activité de Liutprand de Crémone, envoyé d'Otton le Grand à Constantinople, les biographies de Thietmar au XIe siècle, le journal de Barillon, la correspondance de Franklin, les mémoires de madame de Genlis sur la Révolution française et bien d'autres écrits. Une bonne partie de l'œuvre de N. Iorga est en quelque sorte un vaste journal de lecteur, mais d'un lecteur comme il y en a eu bien peu dans la culture européenne, capable de déceler les pulsations d'une époque et d'une société dans des œuvres parfois injustement privées du qualificatif de « littéraires ».

Comme les livres, les monuments sont fichés en des descriptions qui s'efforcent toujours de saisir leur essence historique. Les nombreuses notes de voyage de N. Iorga témoignent d'une sensibilité exceptionnelle pour la beauté artistique, mais N. Iorga ne s'est jamais contenté simplement de la consigner, ni de décrire uniquement la beauté des lignes et des couleurs. Il a cherché à extraire le message historique transmis aux contemporains et à la postérité par la pierre taillée ou la couleur peinte. Sans cela d'ailleurs, on ne saurait comprendre la place véritable qu'occupaient un monument ou un groupe de monuments à leur époque. Avec quelle force de suggestion Iorga sait évoquer par exemple tout un monde historique, par quelques notes couchées sur le papier sous l'impression encore fraîche de sa visite à l'Escurial ! Et lorsqu'il s'agit des monuments historiques d'un peuple voisin,ses descriptions pleines de tendre sympathie suggèrent une ère fondée sur de glorieuses assises. Le palais de Wavel, à Cracovie, lui inspire une vision relevant de l'historien comme du poète: « Ici se trouvent rassemblés, dans la noblesse du marbre, un déroulement fantastiquement svelte d'escaliers souples et fuyants, d'arcades légères, de hauts piliers qu'attache un nœud original et caractéristique. Les façades semblent descendre de l'imagination bénie du Véronèse rêvant aux palais de son harmonieux désir... » [29]

Les grands créateurs occupent dans la vision de N. Iorga une place à part. Il s'agit habituellement de ceux qui, en incarnant leur temps, se situent hors du temps, ayant définitivement conquis l'éternité. On trouvera, dans l'œuvre de N. Iorga, des pages d'une rare beauté consacrées aux génies qui ont élevé la culture européenne à de surprenantes hauteurs. Il a pour chacun d'eux une notation spécifique, évoquant un monde à part, personnel et unique en son genre. Dante: « Il est, ainsi, de ceux, très rares, qui existent pour tous les temps et pour tous les peuples, non parce qu'ils l'ont recherché, mais justement parce qu'ils ont le plus profondément appartenu à leur temps et à leur peuple, et avec une telle force qu'ils ont atteint les sources éternelles où s'abreuvent, sur place, les nations et les siècles. » [30] Pétrarque: « Il fut l'homme qui se consacre jour et nuit à cette essence de la pensée humaine qu'est le livre. Il fut celui qui, de livre en livre, a connu ce que l'humanité, par delà ses noirceurs et ses bassesses, a transmis de plus noble et de plus élevé. Il fut, de par ses lignes ineffaçables, un compagnon des héros de tous temps, fraternellement unis par la parole écrite, dans le synode des immortels. » [31] Shakespeare « représente... la plus haute forme de littérature que nous ayons connue jusqu'ici, où se trouvent mêlés ce qu'il y a de plus noble et ce qu'il y a de plus bas, ce qu'il y a de plus fondamental dans les abysses et de plus sublime dans l'élévation. Dans ce vaste concert de voix dissemblables, il ne manque pas une note... »[32] Goethe: « ...se plongera dans ces études sur la nature, d'où il sut extraire non seulement des découvertes qui auraient fait la fierté de tout savant spécialiste, mais aussi la nouvelle poésie qui, appliquée à l'objectivité tranquille des choses et des faits, sait

---

[26] N. Iorga, « Pensée et action allemandes », p. 52
[27] N. Iorga, « Quelques jours en Espagne », Buc., 1927, p. 26
[28] Voir les quelques dizaines de « livres représentatifs » dans la « Bibliographie historique et littéraire de N. Iorga », de Barbu Theodoresco, Buc., 1935, 4—5
[29] N. Iorga, « Notes polonaises », Buc., 1924, p. 50
[30] N. Iorga, « Commémoration de Dante Alighieri à l'Académie Roumaine », Buc., 1922, pp. 31—32
[31] N. Iorga, « Commémoration de Petrarque », pp. 10—11
[32] N. Iorga, « Quatre conférences sur l'histoire de l'Angleterre », Buc., 1928, p. 67

leur arracher finalement, en les animant, un sens qui est celui du monde entier et des forces qui l'ont créée. »[33]

Tel est N. Iorga, historien de la culture européenne, lecteur et poète, savant et professeur. Il a laissé, après un labeur d'un demi-siècle, de vastes synthèses et de brèves notations qui, toutes, portent la marque d'une grande érudition et d'un talent d'évocation exceptionnel. Comme en bien d'autres domaines de son œuvre, ce qui stupéfie ici, c'est la multitude mais aussi la profondeur de ses connaissances, sans lesquelles d'ailleurs ce déchaînement tumultueux d'associations d'idées qui caractérise sa personnalité aurait été impossible. Historien de la culture européenne, N. Iorga nous apparaît ainsi, avec son incomparable savoir encyclopédique, comme un homme de la Renaissance surgi au XXe siècle. Et il aurait aimé, comme il l'a écrit parfois, que cet esprit encyclopédique soit non seulement le sien, mais aussi celui de toute la culture qu'il représentait: « Nul n'a plus impérieusement besoin d'une formation encyclopédique que l'historien digne de ce nom. Sans cela, comment pourrait-il comprendre les situations les plus variées qu'il faut pénétrer, pour arriver non pas simplement à émettre un jugement, mais aussi à établir le lien nécessaire qui seul peut restituer l'unité historique? Cultiver les autres domaines de la science n'est pas une usurpation hardie, l'assaut audacieux d'une propriété étrangère, mais un devoir envers soi-même. »[34] N. Iorga a incarné les meilleures traditions de l'esprit encyclopédique si caractéristique de la culture roumaine, illustré, avant lui, par d'autres grandes personnalités, Dimitrie Cantemir ou Bogdan Petriceico-Haşdeu, qui ont connu, comme lui, la consécration internationale.

VIA MAGNA

par **MIRCEA ZACIU**

L'intérêt constant voué par Nicolae Iorga à l'histoire de la culture trouve son application dans son histoire de la littérature roumaine. Le phénomène de la création étudié dans son développement historique suscitait depuis longtemps son intérêt. Ce ne fut, au début, qu'un nouvel aspect de sa curiosité pour la « critique scientifique » dont il appliqua les méthodes aux réalités roumaines dans des études publiées en 1890 dans la « Revista Română », et dans les « Convorbiri literare », puis reproduites avec « certaines modifications » en deux volumes d'*Esquisses de littérature roumaine*. Brossés avec une grande sûreté, ses admirables portraits de Vasile Alecsandri, Nicolae Bălcesco, Dimitrie Bolintineanu, Ion Creangă, etc., éclairaient par une érudition savamment estompée les ressorts d'une pensée originale, capable de découvrir les grandes lignes d'une époque. A partir de ce moment, le centre de gravité des recherches de Iorga est dans une littérature autochtone, originale. Combattant l'asservissement aux modèles étrangers, Iorga désigne les écrivains éminents (et avant tout C. Negruzzi) qui, « dans les littératures étrangères, cherchèrent un aiguillon et non point des modèles », et il souligne l'idée qu'après 1860, les valeurs imposées à la prose (N. Bălcesco, C. Negruzzi et N. Filimon) — beaucoup plus que celles imposées à la poésie — « encouragent l'évolution de la littérature roumaine, nourrie de la vivacité spontanée de la littérature populaire, et sans autres attaches avec les littératures étrangères que celles qui sont indispensable à la formation du goût ». Ses idées sur le romantisme roumain, dont il découvrait dès l'abord la coexistence avec le classicisme et avec un « réalisme vif et puissant », sont un précieux apport. En 1901, Iorga publiait sa première histoire de la littérature proprement dite: l'*Histoire de la littérature roumaine au XVIIIe siècle (1688—1821)*, complétée en 1904 par l'*Histoire de la littérature religieuse des Roumains jusqu'en 1688*, suivie, entre 1907 et 1909, des trois volumes de l'*Histoire de la littérature roumaine au XIXe siècle à partir de 1821*, dont l'édition définitive, augmentée et revue, parut entre 1925 et 1933. En 1929, les conceptions de l'historien de la littérature prenaient corps dans une *Introduction synthétique*, tandis qu'en 1934 les deux volumes de l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine* (I, *La création de la forme*, 1867—1890; II, *La création du fond*, 1890—1934) couronnaient l'immense effort de ses recherches sur le développement de la littérature roumaine. C'était là le premier ouvrage de ce genre de notre culture. Il précédait — et, sur plus d'un point, lui frayait la voie — celui d'un esprit paradoxalement apparenté à Iorga, qui allait être son continuateur dans l'architecture d'une nouvelle *Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours:* George Călinesco.

Cependant l'intérêt témoigné par Iorga au phénomène littéraire roumain, loin de s'épuiser dans ses vastes constructions se renforçait, dans un certain sens, par l'étude de domaines voisins: l'histoire de la presse *(Histoire de la presse roumaine, des débuts à 1916;* 1922), les synthèses comparées *(Art et littérature des Roumains. Synthèses parallèles*, Paris, 1929), la critique littéraire, tant la critique à programme datant de l'époque du « Semănătorul », dont nous retrouvons l'expression dans *Un combat*

[33] N. Iorga: « Deux conceptions historiques », dans « Généralités sur les études historiques », p. 30
[34] N. Iorga, ibidem, p. 96

littéraire, que la critique appliquée dont la somme est formée d'un nombre impressionnant d'articles, de chroniques, de comptes rendus, d'évocations d'écrivains anciens ou modernes. Notons parmi ces derniers, M. Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Jean Bart, Marthe Bibesco, O. Goga, Ovid Densuşianu, V. Eftimiu, Elena Farago, Lucian Blaga (dont il accueille les débuts littéraires en 1919 par ses « lignes écrites pour un jeune homme », parues dans le « Neamul românesc » et qui éclairent d'un jour nouveau la faculté que possédait l'historien de percevoir les phénomènes littéraires modernes). Si le mouvement littéraire contemporain continuait de piquer sa curiosité, il n'en poursuivait pas moins son exégèse, fortement documentée, de l'œuvre des classiques roumains: Haşdeu, Eminesco, Caragiale, Coşbuc, Creangă, Delavrancea, Vlahuţă, Iosif, Gherea sont au centre de ses amples recherches dont l'organisation concentrique mène toujours à Eminesco en qui il voit à juste titre « l'expression intégrale de l'âme roumaine ». Son érudition raffinée l'amène aussi à découvrir de savoureuses œuvres tombées dans l'oubli et c'est à lui que l'on doit par exemple la consécration du *Pèlerin transylvain* de Ion Coďru-Drăguşan. Mentionnons encore son édition très soignée des œuvres d'Asachi, de Bolintineanu, Ion Catina, Creţeanu, D. Petrino, V. Alecsandri, C. A. Rosetti, Al. Sihleanu, Antioh Cantemir, C. Stamati, et des poètes mineurs contemporains de l'Union des Principautés, ainsi que son édition d'Eminesco (1925). La géographie spirituelle de Iorga se complète par d'admirables essais sur la littérature roumaine publiés par la « Revista istorică », « Adevărul literar şi artistic », « Gîndirea », où il déchiffre les éléments constitutifs de la culture roumaine, « leur origine et leur caractère », brossant le portrait spirituel du peuple roumain, vu dans son contexte européen, dans la communauté romane *(la Place des Roumains dans le développement de la vie spirituelle des peuples romans)* ou dans la géographie et l'histoire du Sud-Est de l'Europe. Mais son intérêt se reporte aussi sur les réalités littéraires étrangères, et d'abord sur la littérature française (voir les admirables études: *Idées et formes littéraires dans le Sud-Est de l'Europe*, ou *le Romantisme dans le Sud-Est de l'Europe)*. Il étudie encore les littératures grecque, latine, byzantine, arménienne, bulgare, belge, grecque moderne, hindoue, italienne, yougoslave, polonaise, russe, espagnole, suédoise, hongroise (notons à ce propos que Iorga fut, en 1893, le premier commentateur roumain de la *Tragédie de l'Homme* de Madach). Ces études s'attachaient à analyser l'apparition et le développement de certains courants (en 1891 déjà Iorga publiait dans « Arhiva » une ample analyse des *Débuts du romantisme)* ou à déchiffrer les liens intimes unissant les littératures romanes dont il acheva l'histoire en trois volumes en 1920.

On voit que le domaine de ses recherches, non moins que les fréquents rapports établis par le savant entre la littérature nationale et des phénomènes parallèles appartenant à d'autres littératures faisait de N. Iorga le pionnier d'études comparées à une époque où cette matière faisait ses premiers pas en Europe.

Successeur de Titu Maioresco et de Gherea, Nicolae Iorga assimile d'un esprit critique l'expérience du mouvement de la « Junimea » dirigée par le premier, et la « critique scientifique » matérialiste professée

Nicolae Iorga (4e à gauche) après avoir reçu le titre de docteur honoris causa *de l'Université de Paris*

par le second. Ce fut d'ailleurs sous l'égide de ce dernier qu'il écrivit ces « pages de critique de jeunesse », comme il se plaisait à les nommer, pleines de verve et de fraîcheur. Mais il se détacha bientôt de l'esprit de la « Junimea » et des tendances à la Gherea, auxquelles, toutefois, il ne laissa pas de reconnaître le mérite d'un « début de compréhension de l'histoire », pour construire son propre système de pensée. Sa théorie de l'histoire repousse « l'érudition qui ne tend pas à la compréhension du tout, de ce qu'on nomme l'ensemble » et le subjectivisme partisan (dont il deviendra pourtant la victime dans le jugement qu'il porta sur son époque). Son propos n'était pas de peindre au « pastel » des portraits sans rapports entre eux, avec une passion coupable pour « l'individuel, le personnel, l'anecdote, et ces riens de la vie personnelle », mais bien de découvrir, de décrire les plus forts courants qui dominent une « littérature ».

Les écrivains ajouteront de vives couleurs à ces grands cadres brossés en traits énergiques, au centre desquels Iorga place toujours quelque personnalité créatrice douée d'un grand pouvoir de rayonnement (c'est dans cet esprit qu'il parlera de « l'époque de Dimitrie Cantemir », de « l'époque de Petru Maior », de « l'époque d'Asachi et d'Eliad », de « l'époque de Mihail Kogălniceanu », de « la royauté littéraire de Vasile Alecsandri », etc., sans évidemment négliger les époques cruciales de l'histoire, dont les répercussions sur le développement de la littérature furent puissantes: l'année 1848 ou l'Union des Principautés danubiennes, par exemple). Sa vision est grandiose sans être toutefois écrasée par la multiplicité des données recueillies (fort impressionnantes, au demeurant), par le dépouillement des archives et de la presse et par son œuvre de pionnier. Iorga vise toujours les « grandes liaisons », « les liaisons principales de la littérature roumaine », depuis « les livres les plus anciens écrits en roumain jusqu'aux œuvres de la génération actuelle ». Il condamnait comme nocifs les ouvrages fragmentaires, car une somme exigeait, à son sens, des idées fermes « systématiquement soudées. » On reconnaît bien là l'empreinte de ses conceptions générales de l'histoire, avec leurs vertus et leurs errements dont il était en partie redevable à son maître préféré, Lamprecht *(typisme, individualisme);* mais on admire aussi les dons d'une sensibilité artistique qui, vibrant au spectacle du passé, sait conférer à son émotion une expression littéraire. Loin de n'être qu'une simple *description* (« l'histoire n'est pas une suite, mais une explication »), l'histoire de la littérature implique l'idée d'une « restitution », c'est-à-dire qu'elle doit « mettre au jour, ombrer, ajouter, écarter », et, pour cette opération la science emprunte à l'art ses armes: goût, sensibilité, sens esthétique. Ses sentiments animent et colorent l'érudition dont ils rabotent les aspérités. Perdant son caractère aride et pédant, l'érudition devient « le tendre regard du souvenir et d'une pieuse curiosité »; l'idée se transforme en « sentiment de l'histoire » qui permet au chercheur de pénétrer l'essence des phénomènes. « L'étude exaltante et profondément sérieuse de la pensée et des formes littéraires roumaines », loin de n'être qu'un « simple exercice d'érudition », s'attache à découvrir, dans les réalités contradictoires, la *via magna* qui s'étend entre les tombes des chefs de file de notre pensée, de notre chant, de notre art de conter.

Etablir les coordonnées principales pour toutes les époques de la littérature roumaine, en déduire les tendances fondamentales, organiques, ascendantes de cette littérature — voilà une idée nouvelle et téméraire tout ensemble; pour la bien servir, l'historien recueille des matériaux immenses, expérimente des méthodes nouvelles, use d'arguments inédits, tire plusieurs conclusions profondes, et d'autres qui sont erronées et que l'évolution ultérieure de la culture roumaine amendera ou infirmera énergiquement.

Ainsi, la science roumaine n'a pas confirmé certaines hypothèses faites par Iorga au sujet des débuts de la littérature en langue roumaine, et celles concernant la paternité des *Préceptes de Neagoe Basarab* ou celle du *Chant de la Roumanie.* L'évolution de l'histoire a fait justice des préjugés de Iorga contre certains points de la littérature du XXe siècle, de son idéologie « semănătoriste », de sa répulsion pour le modernisme, des restrictions qu'il imposait à l'esthétique, de la condamnation prononcée par lui contre des écrivains contemporains consacrés de nos jours, ou de cette inflation de valeurs mineures qu'il encouragea sans autre critérium que celui de la fidélité à un groupe dont ce grand solitaire éprouvait un besoin profond.

Ce qui demeure, c'est l'idée ardente et grandiose de l'unité spirituelle du peuple roumain. En dépit de ses exagérations (Iorga lui-même ne le reconnaissait-il point? « une idée vit surtout, écrivait-il, grâce à ses exagérations, j'irai jusqu'à dire qu'elle ne saurait vivre sans ses exagérations ») j'oserai dire qu'elle rappelle le chemin que se fraya avec la puissance de pénétration et d'infiltration des nappes d'eau souterraines, une autre idée, l'idée de la romanité, depuis les chroniqueurs jusqu'à la culture roumaine moderne. C'est à Iorga que remonte la conception, éminemment historique, du développement de la littérature, compris dans sa communion intime avec toutes les provinces roumaines, en étroite relation avec le développement de l'art, de la culture, de l'histoire de la Roumanie, du Sud-Est de l'Europe, et en général de l'Europe tout entière. Cette conception est animée du salutaire principe de l'action réciproque (« on ne saurait concevoir une époque de grande littérature sans une société puissamment active, et l'on ne peut concevoir une société puissamment active sans écho dans la littérature »); cette conception est empreinte d'un sentiment très moderne des échanges des valeurs spirituelles, véhiculées d'un peuple à l'autre sous forme d'emprunts et d'influences, et que « les peuples adoptent en fonction de leur génie tel qu'il s'est formé au cours des siècles ». L'emprunt est « une greffe, et non point un lien, ni une jambe de bois, ni une béquille ». Le fait d'accepter un emprunt revêt toujours une valeur symptomatique pour l'étude d'une culture (« le choix opéré par un peuple dans une littérature étrangère revêt une valeur singulière pour ce qui est de juger l'âme de ce peuple au moment de ce choix »). L'analyse simultanée des arts (tous les arts étant « autant de formes de la vie de la nation ») enrichit l'opinion émise sur la litérature proprement dite, et l'on ne saurait comprendre celle-ci sans connaître

la vie sociale, le passé historique, le développement de la culture; mais il est indispensable aussi de parcourir le chemin en sens inverse: « *Je ne comprends pas ces professeurs d'histoire de la littérature roumaine qui ignorent l'histoire des Roumains, et je ne comprends pas davantage les professeurs d'histoire de Roumanie qui ne connaîtraient pas à fond l'histoire de l'âme roumaine reflétée dans l'histoire de la littérature roumaine; enfin je ne comprends pas un historien de l'art qui ne connaîtrait à la perfection la vie de la société où cet art s'est développé* ».

S'appuyant sur ces rapports organiques, Iorga souligne fortement le rôle joué par la culture dans la formation d'un *climat* favorable aux créations originales au moyen de l'école, de la presse, du théâtre, de la pénétration des idées, de la circulation des livres «représentatifs» (la Bible d'abord, puis les livres populaires, les romans, les ouvrages de philosophie); il rappelle également l'apport des écrivains mineurs en qui il voit des ferments de culture, des micro-organismes indispensables à l'entretien de l'équilibre vital.

En traçant les frontières et les éléments constitutifs de toute littérature, Iorga soulignait chaque fois le caractère *unitaire*, « essentiellement roumain » depuis les temps anciens, de l'incessante osmose spirituelle qui a permis à l'âme de la nation de s'exprimer d'une manière synchronique et homogène par delà d'artificielles barrières politiques. Des premiers textes venus du haut du Maramureş aux chroniqueurs qui, partant de la Moldavie, pénètrent en Transylvanie; de Cantemir aux coryphées de l'Ecole transylvaine (qui le connaissaient fort bien), la littérature roumaine a gagné entièrement le territoire de la culture roumaine à l'idée de la latinité et des droits de la nation, et s'est développée d'une façon *générale, unitaire, organique*. Aux grandes époques historiques, cette littérature sut s'identifier à son fonds national, pour se retrouver, non point en des « exclamations patriotiques », mais bien dans la « familiarité » et « l'intimité locale » d'un courant souterrain « autochtone » fait, selon N. Iorga, de l'humanisme de l'âme roumaine, du désaveu de l'abus et de la violence, du refus de tout dénigrement, de la défense de ses propres intérêts, alliée au respect généreux des mérites et des droits des autres peuples, à une compréhension réaliste des situations, et cela sous une forme sobre, exacte et contenue, avec l'horreur du langage hermétique et une préférence marquée pour une large audience, ce qui permit, au long des siècles, le maintien de rapports anciens et sacrés entre «le plus grand lettré et le paysan le plus humble».

C'est sur cette *Via Magna* ainsi tracée que retentit, résumé en inscriptions ou épitaphes, en exclamations profondes, transmises par la tradition orale ou notées par la plume des chroniqueurs, dans la poésie et dans la prose qui suivirent, « le cri d'un peuple profondément marqué par une grande littérature, souvent capable, à la fois, de se hausser jusqu'au sublime et de descendre jusqu'aux profondeurs les plus malaisément exprimables de l'âme humaine ».

Eminesco et les grandes valeurs de notre siècle confirment le noyau de feu des convictions de cet historien de la littérature.

NICOLAE IORGA: « PAGES CHOISIES »

La récente anthologie en deux volumes, Pages choisies *(« Pagini alese », Editions Littéraires) de l'œuvre de Nicolae Iorga est éditée sous la direction de Mihai Berza, professeur de l'Université, qui signe également une intéressante introduction. Des pages concluantes y sont réunies qui illustrent les valeurs littéraires semées par le grand historien dans les genres les plus divers qu'il aborda. N. Iorga fut, en effet, l'un des écrivains les plus originaux de la prose roumaine. Ainsi que le remarque Tudor Vianu,* « une page de Nicolae Iorga est quelque chose d'absolument personnel, impossible à confondre avec le produit d'une autre plume, emportée comme elle est par le bouillonnement d'une haute tension ». *Il importe toutefois de faire dès l'abord une distinction. Si les qualités d'écrivain de Nicolae Iorga sont sensibles, sans doute, dans les pages de littérature proprement dite, dans ses vers ou ses pièces de théâtre, nous les rencontrons surtout et en premier lieu dans ses mémoires, dans ses notes de voyage, ses pamphlets, ses portraits. C'est là aussi l'avis de Mihai Berza qui nous offre un choix important à un double point de vue: les textes reproduits enrichissent les connaissances que nous avons de l'histoire spirituelle des Roumains, des beautés de leur pays, de leurs hommes célèbres, et aussi de certains travailleurs modestes qui consacrèrent leur existence au peuple; ensuite ces textes représentent une étape de l'évolution de l'art littéraire proprement dit, de la technique du portrait, par exemple, ou de l'art du pamphlet.*

L'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Iorga est ce style de « confession » allié à l'attitude du moraliste qui, en méditant sur la vie, s'attache à en surprendre le sens et à l'expliquer. Aussi le volume commence-t-il par un cycle de pages autobiographiques empruntées au recueil Une vie humaine (1932), *livre essentiel pour quiconque veut comprendre l'évolution du grand érudit. Mais, dans l'esprit de Iorga, l'autobiographie a une signification et une fin singulièrement plus larges, son but étant aussi de définir sa propre personne par rapport aux événements sociaux et spirituels qui l'influencèrent, de « décrire l'homme — le mot est de Gœthe — dans les circonstances de son temps. » Aussi ces pages autobiographiques sont-elles, de fait, une fresque de la société roumaine tout au long de huit lustres. C'est un enchaînement d'épisodes bouleversants sur les paysans opprimés (« j'ai grincé des dents en voyant le fouet du maître envelopper le corps du faucheur en retard dit l'un de ses premiers souvenirs »); sur les « péchés de la politique borgne qui est la marque de la formule libérale et de l'amadou desséché des traditions conservatrices », selon la définition que Iorga donnait des principaux partis politiques d'avant 1914; sur le patriotisme défaillant des classes exploiteuses au cours de cette grande épreuve que fut la guerre; sur la composition des cercles littéraires à la fin du siècle dernier et au début du nôtre.*

Cette fresque, vision personnelle de l'histoire et des événements, se complète par le chapitre suivant Paysages de Roumanie, *notes de voyage d'un voyageur infatigable. Jamais, pas plus dans sa jeunesse qu'au crépuscule de sa vie, Nicolae Iorga ne savoura les délices du touriste. Il ne voyagea jamais pour se distraire ou pour se reposer. Il parcourut son pays de bout en bout, comme Eminesco l'avait fait avant lui, pour connaître l'âme et la vie du peuple, ses créations et son histoire saisies « sur le vif »; il le parcourut à l'instar de George Enesco afin de porter la lumière de son intelligence et de son talent dans les villes et les bourgades ensevelies dans l'oubli. L'éloge qu'il fait des livres dans* Une vie humaine *est une page d'émouvante poésie. Fouilleur passionné des archives et des bibliothèques, il n'en aboutit pas moins très tôt à la conclusion que* « l'idée du pays s'impose directement, et non point par l'entremise des livres ». *Aussi ses notes de voyage sont-elles la synthèse des impressions d'un voyageur sensible aux beautés du terroir, comme aux valeurs artistiques créées par le peuple et aux vestiges d'un passé héroïque. Dans l'histoire des récits de voyage de la littérature roumaine, la contribution de N. Iorga représente une sorte de synthèse des qualités manifestées jusqu'à lui: attitude éthique chez Dinico Golesco ou Vlahuţă, sens du grandiose et du dynamisme de la nature chez Calistrat Hogaş, intérêt pour la culture chez Nicolae Filimon.*

Mais nous n'aurions qu'une image incomplète de la personnalité littéraire de Iorga si nous passions sous silence ces portraits auxquels l'auteur de l'anthologie accorde, à juste titre, une place de choix. Ces portraits nous captivent tant par la profondeur du jugement porté sur plusieurs personnalités marquantes de la culture et de l'histoire roumaines, par rapport à l'époque où elles vécurent, que par leur beauté littéraire. Ce sont de véritables cascades d'images soulignant les qualités ou les défauts du modèle qu'elles situent dans son époque; elles se cristallisent en définitions synthétiques et deux ou trois traits à peine suffisent à en dessiner les contours d'une stupéfiante précision. C'est dans ce domaine plus qu'ailleurs que s'accusent les qualités d'écrivain de Nicolae Iorga. Tudor Vianu soulignait pertinemment une fois de plus: «Le portrait physique et moral est l'un des secteurs les plus glorieux de l'art de Iorga, écrivain. »

Dans ces portraits — qui, le plus souvent, n'occupent qu'une page — Iorga condense le roman de toute une vie, avec ses méandres, ses drames, ses sommets, ses erreurs et ses tourments. Chaque personnalité est vue à travers le prisme du trait qui la caractérisa à son époque et dans l'histoire: le grand érudit et linguiste Haşdeu est le héros romantique déchiré par toutes les contradictions inhérentes à ce type; le pionnier de l'air Aurel Vlaico est le symbole de l'invincible volonté du peuple roumain; Gheorghe Bariţ, le « flambeau », qui dédia sa vie au journalisme, est comparé à « cette part de l'eau du ciel que la terre absorbe sans plus la rendre en rivières éternelles, mais qui fait jaillir des champs de velours vert et d'or pâle la nourriture de milliers d'êtres humains »; *le « grand » mérite de Iosif Vulcan, cet animateur dans le domaine de la culture, fut la publication de la revue « Familia » qui, par sa disparition, emporta « la raison d'être, sinon l'âme même de Vulcan. »*

Iorga fut aussi un des plus grands pamphlétaires de la presse roumaine. Toujours enraciné dans l'actualité, au sens le plus strict du terme, commentant les événements, les faits, les incidents, Iorga écrivit de véritables modèles du genre. Son amour des paysans, fondement de son œuvre, et tout ce qui fit la signification profonde de toute son existence se sont cristallisés en des pages qui sont un exemple dans l'art du journalisme.

Cette anthologie est un pieux hommage rendu à la mémoire d'une des plus prestigieuses figures de la culture roumaine.

VALERIU RÂPEANU

JULES PERAHIM: *la Maison de torchis (cycle italien)*

I. GR. POPOVICI: *Nu penché* (voir p. 147) →

LA VIE DES LIVRES

LA VIE DES LIVRES
LA VIE DES LIVRES

CHRONIQUES

UN POÈTE NÉO-CLASSIQUE: ION PILLAT

Une analyse attentive saura découvrir les motifs fondamentaux de l'œuvre de Pillat en germe dans ses premiers volumes. « La Voie des aïeux », « Chanson d'automne », « la Vendange » (dans *la Maison du souvenir*, 1910), « les Saisons » (dans *Rêveries païennes*, 1912), ou « Illusion » (dans *Illusions*, 1916) annoncent, par leurs thèmes, la traditionnelle poésie de l'automne et de ses fruits, qui allait triompher dans *le Jardin enclos de murs* et *En amont de l'Argeş*. De même « Thule », « Le fruit de la mer » ou le cycle « les Chants de la mer » (dans *Illusions)* préfigurent le néo-classicisme et la poésie des rivages égéens du *Bouclier de Minerve*, de *Balcic* et de *Rivage perdu*. De même, enfin, les quelques strophes intitulées « Retour » *(la Maison du souvenir)* ont la résonance sentimentale de la cantilène du temps irréversible que le poète chantera bien plus tard. Ainsi, en pleine phase symboliste, captivé par l'exercice des instruments poétiques hérités de Macedonski, Ion Pillat nous divulgue ses traits caractéristiques, discrètement, comme autant de virtualités qui n'allaient se réaliser qu'au bout de plusieurs années.

C'est alors que se délimitent aussi les deux points de départ de sa poésie: d'une part, le paysage extérieur (autochtone ou étranger); d'autre part, le fait historique et culturel (national ou universel). En d'autres termes, le poète chante « les sapins qui chuchotent », « le grelot qui sonne », le bourdonnement du luth, l'odeur du « foin coupé et tout mouillé par la pluie », « le son du cor de l'automne », les feuilles mortes, les taches de lumière sur les volets anciens, la véranda de la maison et la tonnelle de noyers, la gelée blanche du jardin, etc. Et il évoque en même temps la légendaire fontaine de Basra, la prière de Boudha, les centaures, la fresque du célèbre « pictor ignotus » d'Urbino, Kroum, le conquérant bulgare, et Lăpuşneanu, le cruel prince roumain, le carnaval de Venise de jadis et le jardin du Luxembourg d'aujourd'hui, composant deux cycles de sonnets « corinthiens » et « parisiens ».

Nous voulons insister ici sur le fait qu'il ne s'agit point seulement de deux zones d'inspiration différentes, d'une double sollicitation extérieure; il s'agit d'une double nature, d'une scission intérieure du poète. D'une part, sa structure l'attache au sol natal, sa nature est calme et sentimentale; c'est un sensuel enivré de couleurs et d'arômes. Par ailleurs, sa culture et son éducation esthétique font qu'il se sent attiré par des thèmes livresques. Son goût s'est affiné. Une invincible lucidité a ménagé une distance entre les objets et lui; elle lui offre la perspective exigée par la contemplation, mais lui refuse l'ardente palpitation de la vie. Ainsi, l'univers ambiant et l'univers de culture s'offrent à Ion Pillat surtout en tant que paysage: le réel se dissimule sous le décor, le significatif le cède au pittoresque, la spontanéité de la nature se transforme en une certaine ordonnance de l'esprit contemplatif. Sa vaste culture littéraire, sa réceptivité aux plus diverses formules poétiques (de Virgile à Gœthe, de Rilke à

Francis Jammes, d'Horace à Moréas) empêchèrent Ion Pillat de suivre le courant « semănătoriste » qui transformait les campagnes en un monde idyllique, mais sa structure spirituelle enracinée dans un ethnicisme dont l'orientation de la revue «Gîndirea» allait marquer les limites et les risques ne lui permit pas de suivre l'exemple moderne de tant de poètes de valeur qu'il connut et traduisit: Eliot, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Saint-John Perse, etc. C'est de cette concurrence intime, sourde et souvent malaisée à dépister, que naquirent le traditionalisme et le néo-classicisme, les deux facettes qui singularisent la poésie de Ion Pillat dans le contexte de la littérature roumaine.

Les volumes qui le consacrèrent en tant que poète de la tradition *(le Jardin enclos de murs*, 1916; *En amont de l'Argeş*, 1923; *Mon Village*, 1923; *l'Eglise de jadis*, 1926; *Limpidité*, 1927; *le Cahier vert*, 1936), nous révèlent un chantre du paysage par excellence, doué d'une perception visuelle singulière qui se dilate parfois jusqu'à de remarquables notations kinesthésiques. Mais à mesure que sa rétine enregistre, son œil ordonne et, avant tout, *traite* les données de la réalité ambiante d'une manière caractéristique. Nous avons devant nous un impressionniste sensible, et, comme on n'a pas manqué d'en faire la remarque, apparenté à Renoir. La nature à Miorcani ou à Florica — les deux villages chantés par le poète et sis, l'un dans le Nord de la Moldavie, l'autre sur l'Argeş — est composée de tableaux placides et polychromes dont chaque détail, considéré à part, jette une lueur vive et chaude, mais dont l'ensemble est statique et à l'abri des explosions intérieures. La pensée du poète flotte au-dessus de lui sur une ligne horizontale en l'effleurant du regard, sans le mettre debout. Le poète poursuit avec le paysage un dialogue lyrique retenu; mais il n'a point l'âme et les pieds nus de Saint François d'Assise pour fraterniser avec l'herbe et les oiseaux, ni la simplicité de Jammes pour se mêler à la procession des troupeaux qu'il suit du regard. Il n'est d'ailleurs pas un naturiste, ni un primitif. Sans être puéril, son retour à la nature est un retour à l'enfance. Et puis, petit à petit, aux données du paysage naturel viennent s'ajouter les éléments de la civilisation rurale: l'église du village, le cimetière, les cheminées fumantes, le pont sur l'Argeş, la réserve pleine de fruits, la chambre de l'aïeul, le cellier, etc. — tout cela est enregistré ici, mais à travers la lunette du souvenir, qui tremble en éloignant les objets. De là cette légère mélancolie qui recouvre les choses, comme une poussière dorée à l'automne.

Le traditionalisme de Ion Pillat est conscient et a valeur de programme. La première preuve en est le souci du poète de dresser un véritable inventaire de sa fortune et de ses bien-fonds; cette préoccupation est évidente dans *En amont de l'Argeş* (le vignoble, le châtaigner, la forêt, la prairie, le parc, l'église de Horia, la maison sur la colline, la chapelle, la fontaine, etc.) — on peut en dire autant de sa passion de la monographie et de la sociologie dans *Mon Village* où nous sont présentés à tour de rôle des gens simples tels que Vlad le laboureur, Ilie Baciu, Vasile Bultoc, Ilinca Ion, Anisia, la mère Vişa, maître Toader; ensuite le manoir du boyard, le cimetière, la *hora**, les moulins à vent, les troupeaux de moutons, etc. Ajoutons à cela le déroulement égal et savant du « calendrier du vignoble » dans *Limpidité*. La seconde preuve nous en est fournie par la tentative du poète de situer dans le paysage naturel et social de la Roumanie certains motifs bibliques, traités de façon picturale, de l'extérieur, sans aucun frisson mystique. Cette dernière tentative — suspecte à certains critiques qui la traitent de « littérature » (E. Lovinesco) ou d'« exercice livresque » (Pompiliu Constantinesco) — est jugée « plus intéressante » au point de vue artistique par G. Călinesco. Peut-être parce qu'elle témoigne précisément de la tendance propre aux écrivains groupés autour de la revue « Gîndirea » qui tâchaient de retrouver dans leur style l'art de ces peintres d'icônes sur verre qui ne voyaient dans les motifs sacrés qu'une « simple convention artistique » (Ov. S. Crohmălniceanu). Mais, acharnés à poursuivre un *style*, les « gîndiristes » adoptèrent pour manière la *stylisation* des données ethniques; ils conçurent des panneaux décoratifs, non dépourvus de coloris, mais où les intentions de leur programme « orthodoxisant » sautaient aux yeux. Les poésies de *l'Eglise de jadis* de Pillat paient largement un pareil tribut, et le poète de Florica n'y est jamais en proie au frisson religieux de son modèle — Rilke.

Parallèlement se décantent chez Pillat un motif fondamental, l'inexorable écoulement du temps, auquel il allait conférer un timbre absolument personnel, ainsi qu'un art poétique néo-classique, tout de limpidité et d'équilibre. Ces deux éléments dérivent naturellement de l'expérience symboliste et parnassienne de sa jeunesse. Cet artiste cultivé et raffiné, qui, dans son âge mûr, semble quelque Lucullus réfugié dans le sein de la nature, à Florica ou à Miorcani, débouche peu à peu sur la philosophie et la démarche d'un Horace, avec, en plus, une certaine mélancolie. Dans *le Bouclier de Minerve* (1933), *Balcic* (1939) et *Rivage perdu* (1941), ce que Pillat découvre, c'est moins le « miracle grec », ainsi qu'il l'affirme lui-même dans *Aveux* (il lui eût fallu pour cela la parole prophétique d'Hölderlin), que « le rivage égéen »: la frontière instable entre la terre ferme, riche en tentations, et l'élément métamorphique qu'est la mer, image concrète du temps inexorable et de l'éternité. Il polit sa description

* *hora* = ronde populaire

de la nature, ses reconstitutions mythologiques, le thème des civilisations défuntes. Servi par une technique sans défaut, le poète se laisse séduire par les formes prosodiques fixes *(Réalisation*, 1940) ce qui rend ses poèmes limpides et géométriques comme des étoiles de mer. Sa virtuosité se propose des prouesses inouïes — et c'est ainsi que naissent ces *Poèmes en un seul vers* (1936), uniques dans la poésie universelle, qui sont parfois d'admirables modèles de concision. Le motif du devenir irréversible culmine dans « C'est là que vint jadis » *(En amont de l'Argeş)* et dans les élégies du *Cahier vert* puis s'amplifie, s'arrondit dans le recueil *l'Ombre du temps* (1939), où le poète aborde — pour la première fois peut-être — l'inépuisable thème de l'amour.

Avant de clore ces notes, nous nous faisons un devoir de signaler la récente anthologie de l'œuvre de Ion Pillat (*Poèmes*, Editions Littéraires, 1965, précédés d'une ample et sensible introduction du poète Aurel Rău) qui a, notamment, le mérite de nous offrir un certain nombre de vers inédits — groupés sous le titre: *la Juste balance*. Certains exercices surprenants, et presque folkloriques, de ce florilège posthume attestent une fois de plus l'intérêt que Pillat portait au peuple dont il se sentait si proche. Cet intellectuel polyglotte qui traduisit des dizaines de grands poètes, ne chérit qu'un seul site — celui qu'il élut pour lieu d'un repos éternel sans cesse poursuivi — et qu'une seule langue, celle dans laquelle il chanta aux portes de l'éternité: le sol et la langue de son peuple.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

LA VIE POUR LE MOMENT

Ion Alexandru a les températures impulsives de son âge. Et, par surcroît, non seulement la curiosité de les étaler, mais encore celle de les contempler de sang-froid comme des objets d'exposition. Montherlant parlait une fois de cette faculté de cruauté de la jeunesse. . . Mais n'insistons pas.

Les poèmes d'Alexandru nous font l'effet de gravures sur bois sévères, dominées par la conscience d'avoir la vigueur des sentiments de famille. Sentiments à l'état pré-minéral, amorphe, épais comme des cordages et indistincts. Sœurs et frères, aïeuls et bisaïeuls, parents rigides peuplent, telle une mythologie, ces poèmes et nous accablent par la complexité de leurs racines. Leurs gestes, les événements auxquels ils sont mêlés, les situations dans lesquelles ils sont placés, ont quelque chose de nébuleux, quoique viril ; de sombre, quoique plastique ; quelque chose de dramatique. Et bien qu'ils semblent liés seulement par les aspérités des mêmes vies réduites aux rigueurs et aux besoins, les « dieux » du clan (qui sont aussi le clan lui-même) mènent une vie subconsciente et intuitive, dont toutes les fonctions sont cependant étalées avec ostentation, et obéissent aux lois organiques. Leur univers est compact et inséparable des palpitations nébuleuses, des virginités métaphysiques jusqu'à la matière: « *la mère fait sa prière du soir devant les icônes/ et, dans la lune, cuisent les courges pour les porcs* ». L'arbre ancestral, le foyer des genèses, la maison natale sont « entourés de sang », car le sang joue, lui aussi, le rôle d'un alchimiste pour qui le grotesque, l'hallucinant, le vérisme existent, communiquent entre eux, déplaçant et modifiant les fardeaux d'inconnu et les doses d'étrangeté.

Le leitmotiv de la mort jouit d'une attention particulière. Apparemment, Ion Alexandru ignore le chiffre qui permet de pénétrer dans les grâces et les salons de la bonne humeur, mais il sait être triste. Quand au courroux, il le possède de naissance. Tout au plus épaissait-il ses contours. Le thème de la mort, dont il use avec de subtiles perceptions, n'est, en réalité, chez lui qu'une rampe de projection permanente, point de départ d'un vitalisme incurable qui va se développant progressivement et d'une manière contagieuse. Le poète croît « dans le prolongement » d'une sœur décédée avant qu'il vienne lui-même au monde. « *La vieille a quitté son chemin pour aller se glisser/auprès de son jeune fils couché en terre* ». Séparés par de simples « ondes vagabondes », les amants rejoignent « chacun la rive de l'autre » et ont le pressentiment de l'inexorable. Il n'est pas jusqu'aux objets eux-mêmes — ratatinés ou massifs — et jusqu'à la nature qui ne se soient endormis pour l'éternité, afin que de leur passage à l'anorganique, au repos, au sommeil, jaillisse la vie. Mais c'est une vie qui se faufile en rampant. Car la continuité ne procède pas toujours par explosion ni avec facilité, elle est toujours fonction d'un entêtement acerbe et se cramponne avec désespoir à ses propres sens: « *Sous la fenêtre basse, la nuit, aboie un chien/ Venu à quatre pattes de la mort de la colline* ». Cet état obsédant (être signifie, par définition, raisonner) mène, comme dans la traduction d'une cosmogonie, à des renversements de plans d'un humour solennel, mais tragique: « *L'homme du miroir est mon corps/qui pousse de la mort vers l'enfance* ». Au demeurant,

la mort n'est présente sur tout le clavier du volume qu'à titre de prétexte subsidiaire, spécialisé dans l'art de donner, à tout instant, à la force de la vie des reliefs de plus en plus nerveux.

Le vocabulaire est raboteux, il griffe, il irrite.

Audiberti assure son public qu'il ne violente « ni la syntaxe, ni l'orthographe ». Ion Alexandru — docker d'autres vocations, attiré par les paysages neigeux, les blancs de glace et les austérités violentes — serait incapable de faire pareille promesse. Car ce qu'il poursuit, c'est justement la brutalité. La poursuit-il? Ion Alexandru choisit-il ses mots? A première vue, il semble qu'il soit inconcevable d'être une personnalité poétique sans satisfaire d'abord à cette obligation. Quoi qu'il en soit, si Ion Alexandru choisit ses mots, il le fait avec une discrétion suggérant exactement le contraire. Trucage savant? Simulation pure et simple? Dans ce cas, l'effort nécessaire équivaut, toutes proportions gardées, au prologue d'un véritable art poétique. Et pourtant cette indifférence affectée du poète n'est là que pour nous dérouter, et le lecteur aurait tort de supposer que les termes qu'il rencontre sont choisis au hasard. Pourquoi? Parce que notre jeune explorateur finit par avoir... des préférences. Et ses préférences vont aux notions acides, violentes, rêches comme des brosses de fils de fer. Les résultats en sont même un peu choquants. Voire terribles. Cette ancre qu'il vient de jeter met-elle fin à son angoisse? Serait-elle l'image d'une fixation, la conclusion? Non. Pour le moment, ce n'est qu'une recherche. Ou bien: *la vie pour le moment.* (« Viaţa deocamdată »).

Las d'ornements et de fards, les imagistes et les expérimentateurs américains ont adopté un langage dépouillé en brûlant à feu vif la langue parlée. Robert Frost et d'autres poètes ont créé à partir de ce langage oral un *modus dicendi* qui indique certaines possibilités. Cet effort s'est avéré fécond dans la mesure où il répond à des exigences organiques, celles de renoncer au faste et aux pâtisseries formelles des écrivains entêtés de décor et de commerce. Ses fruits ont incontestablement contribué à tonifier la littérature américaine.

Dans la poésie roumaine, la réaction provoquée par une certaine — et vétuste — inflation de la métaphore est encore fort manifeste. Outre qu'elle s'explique aisément dans les limites de la vision réaliste, elle mobilise les nouveaux écrivains et les invite à inventer sans cesse des solutions de style personnelles et diverses. Le second volume de Ion Alexandru atteste précisément un pareil effort.

Paraissant dans un pays aux sites innombrables et fécond en littérature sur les paysans où la nature est accablante, accaparante comme sa légitimité même, les derniers vers de Ion Aiexandru proposent la variante la plus récente d'une vision révolue (mais géologique) du village roumain, bien que son répertoire — allant de la *Musique de Bach* à *Sisyphe* et du *Cerveau de la mer* à la prosopopée du pain — ne se limite pas à cela. L'image suivante écarte les réticences et ouvre sur les poèmes de Ion Alexandru des perspectives qui dépassent l'âge des doutes auquel le poète estime avoir abouti: « *la barbe du vieillard fit irruption dans le monde/avec sa mousse de levure amère* ». Et ce mystère, infus jusqu'à un certain point, commence soudain à se répandre parmi les hommes, à nourrir les hypothèses et la surprise des réalisations futures.

ION CARAION

RÉALISME ET MÉTAPHORE

Apprécié avant tout pour son lyrisme, souvent appelé un « poète en prose », Dumitru Radu Popesco se rapproche en réalité bien plus de ce que l'on appelle le « prosateur complet », car il excelle aussi bien dans la prose dite « d'action » que dans la littérature symboliste, par l'emploi qu'il fait des modes traditionnels, voire du réalisme « anecdotique » et du monologue intérieur moderne. Si nous devions le situer dans une constellation internationale d'écrivains de sa génération, nous dirions que sa facture et ses thèmes l'apparentent beaucoup aux jeunes prosateurs italiens, ou plutôt aux prosateurs italiens de la seconde génération, un Pasolini ou un Bassani, par exemple, par la même soif de formules inédites, et surtout par la même apparence de captivante spontanéité. Cette spontanéité juvénile ne manque point d'une grande habileté naturelle qui violente les classifications traditionnelles.

Une fois de plus, dans son récent volume, *le Sommeil de la terre* (Editions Littéraires), D. R. Popesco fait preuve d'un sens aigu du quotitien dont il prend soin, toutefois, de renforcer le timbre non moins que le mouvement, pour dépasser le pittoresque néo-réaliste et aboutir à une littérature d'ambiance aux significations multiples.

La nouvelle *Des mers sous des déserts* illustre tout particulièrement cette tendance. Le récit commence par l'inoffensive traversée à bicyclette d'un pont gardé par des soldats nazis (motif typiquement

néo-réaliste) et l'œil « cinématographique » surprend, un instant, un épouvantail, par une journée d'été torride. L'image se représentera à la fin sous forme de symbole, marquant, cette fois, l'absurdité du hasard et conférant des dimensions existentialistes au héros adolescent qui vient d'accomplir un acte de sabotage. Le même personnage qui, dans la première séquence, voyageait à bicyclette est maintenant crucifié dans l'attitude d'un épouvantail et se trouve la cible de balles tirées au hasard. Cette nouvelle de D. R. Popesco est caractérisée par un continuel dépassement du réalisme, tendant à rejoindre la signification symbolique des gestes humains ; un pont qui saute n'est, en dernière analyse, qu'un prétexte à souligner le moment pathétique du sacrifice de la jeune génération emportée par le tourbillon de la guerre avant même de s'être présentée au conseil de révision.

Le sujet d'une autre nouvelle, *le Jardin des bienheureux*, est également emprunté au répertoire « néo-réaliste »: la vieillesse se réconciliant avec le passé et aussi avec la mort toute proche; la liberté paradoxale d'une vieillesse qui se retrouve dans son propre passé, et qui revit effectivement son enfance. D. R. Popesco ne se contente pas de saisir la signification du fait en lui-même ; il jette un regard neuf dans la vie intérieure du grand âge, il étudie le sens de la vie et de la mort dans les dernières articulations de la conscience et des gestes. La nouvelle fouille la psychologie de quatre personnages — quatre femmes — participant aux réunions des « repentis » où l'on discute des voies du salut et des rapports entretenus par les vivants avec l'au-delà. Mia, qui est, au fond, l'élément moteur de l'action, fait de profondes incursions dans les textes sacrés et semble — à en juger par la précision de ses citations et l'à-propos des réponses qu'elle donne dans les discussions — plus qu'un théologien de circonstance. L'auteur ne caractérise pas son attitude, il tâche, au contraire, de présenter au lecteur l'image objective d'une conception ascétique et résignée de l'existence, teintée de fanatisme religieux. Il n'est pas moins vrai que les paraboles et les paroles des apôtres perdent toute signification dans la bouche de Mia, tant elles sont noyées dans la rigidité de l'interprétation et le dogmatisme traditionnel. Aux côtés de Mia, Vasilica s'attache à réconcilier la science et la religion à la façon de certains ouvrages de vulgarisation, mais le plus clair de sa tentative est son appétit de vie, son désir indomptable de vivre pleinement les petites satisfactions de l'existence. Une puissante vitalité caractérise également la jeune Marcela, troisième personnage de la nouvelle ; son assiduité aux réunions des « repentis » ne fera qu'accentuer son manque de scrupules. Seule parmi ces femmes, Ana, vieille et moribonde, est une incomprise, un être semblable à la servante d'*Un cœur simple* de Flaubert, courbée sous un demi-siècle de servitude et d'humiliation, mais aussi de sérénité résignée. Au fond, Ana est le type de l'« outsider », le type de ces êtres situés aux confins de la société, si chers à l'auteur. Le fait que Mia, incarnation de la religion consolatrice, tout comme Vasilica demeure complètement étrangère aux problèmes réels de cette femme au seuil de la mort, est probablement la condamnation la plus sévère des solutions proposées par le mysticisme. En réalité, Ana est la seule à mériter de pénétrer dans « le jardin des bienheureux ».

Le même motif — celui de la vieillesse incomprise et des réserves d'humanité accumulées dans l'âme d'êtres insignifiants, ignorés ou mal connus — reparaît dans la nouvelle *Nostalgie* qui est la seconde pièce de résistance du volume. Cette nouvelle commence par l'enterrement de Dumitru N. Lungu, le père de Lena, dont l'esprit tyrannique et le caractère querelleur semblent avoir fait le malheur de sa famille. Milu, l'amant de Lena, qui l'a tué en état de légitime défense, paraît poursuivi par la malchance et une inexorable fatalité. Cependant la vérité est tout autre: c'est la mère de Lena qui a poussé Milu, son futur gendre et son amant, à la débarrasser de son vieux mari. Lena procède à une enquête sur la mort de son père et, pour reconstituer les faits, tend de petits pièges à son fiancé et à sa mère. Elle finit par découvrir la vérité: la grande victime, l'incompris, ce fut son père. Ses passions et ses haines et jusqu'à son amour des pigeons, dans lequel on croyait voir un signe de décrépitude mentale, n'étaient pas des manies, mais des témoignages d'humanité. Prise dans son ensemble, la nouvelle n'est pas tragique, et leur vitalité sauve même les personnages dits « négatifs ».

Dans ses récits aussi, Dumitru Radu Popesco fait preuve de beaucoup d'habileté, usant de techniques différentes. L'« anecdote » traditionnelle n'a pas de secrets pour l'auteur qui excelle aussi dans le genre poétique. En réalité toutefois, la plupart de ces esquisses qui paraissant à première vue anecdotiques, ont un sens caché; elles narrent, comme des événements quotidiens, des scènes fantastiques et parfois absurdes. Une moralité implicite se trouve cependant incluse même dans les esquisses et nouvelles appartenant à ce dernier type. Dans *Bîlc* deux hommes vont à la chasse. L'un d'eux, le médecin, paraît être un vieux spécialiste. Avec ses traditionnelles histoires de chasseur il initie Bîlc, son compagnon, aux secrets de la chasse. Mais on ne tarde pas à remarquer que les histoires du docteur ne sont pas empruntées à la mythologie cynégétique. Son « Manuel de la chasse aux loups » se compose, en fait, de petits essais sur la nature humaine, suggérés par l'adage: « Homo homini lupus ». Ce procédé serait assez banal si l'auteur ne parodiait, en même temps que les histoires de chasseur, les réflexions sur la nature morale des hommes, et peut-être même la profession d'écrivain. Si, au point de vue cynégétique, le récit

ne compte pas, il trouve son sens dans sa prétendue « confusion », suggérant la simultanéité possible pour ainsi dire, de plusieurs morales.

Ciel de neige est également un récit fort réussi appartenant au genre du fabuleux quotidien. L'instituteur Traian Popesco porte dans son havresac un chat que chérissent les soldats au front. Les incidents de la guerre, contés d'une plume volontairement détachée, ont cette même touche de fantastique.

Dans ses traditionnelles histoires de paysans l'auteur fait preuve d'une technique raffinée *(les Oies, la Betterave, Nicolae)*. Le lyrisme du conteur, si abondamment relevé par les critiques, n'est qu'un des côtés de son talent *(le Sommeil de la terre, le Soldat inconnu, la Mariée de juillet, Il était une fois)*; l'auteur excelle surtout à transposer un prétexte anecdotique dans l'univers du fantastique quotidien. Ce changement de plan a toujours quelque chose d'inquiétant. L'auteur s'enfonce dans le fantastique non pour défigurer le sens du réel, mais parce que la réalité contient une dose de fantastique qu'ignore notre faculté de perception émoussée par les actes quotidiens. Le cadavre d'un soldat dans un champ de maïs n'est pas, en temps de guerre, un événement bien extraordinaire, mais les commentaires des enfants qui le découvrent en croyant qu'il s'agit d'un dormeur mettent en relief l'absurdité de la guerre *(le Soldat inconnu)*. Des fascistes tirant sur des enfants au hasard — voilà qui n'est point fait pour surprendre, mais pour peu que l'un de ces enfants soit crucifié sur un épouvantail, l'événement se transforme par la vertu de l'art en une métaphore de l'horreur et de l'absurde.

Par la désinvolture même avec laquelle il traite les prétendues règles de la vraisemblance, D. R. Popesco témoigne d'un profond réalisme.

HORIA BRATU

L'ART ET LES ARTS

Avec ses diverses et nombreuses préoccupations, Silvian Iosifesco, ces dernières années, est une présence active de notre esthétique actuelle, présence douée d'une physionomie aux contours précis. L'auteur manifeste une certaine prédilection pour les thèmes traitant du caractère général de l'art; aussi ceux-ci reviennent-ils, depuis un certain temps, de plus en plus fréquemment dans son champ d'investigation. C'est un problème de cette nature qui compose l'essence intime des études résumées et définies avec un rare bonheur sous le titre *l'Art et les Arts* (« Artă şi arte ») que porte le volume de morceaux choisis paru aux Editions Littéraires.

Evoluant avec aisance dans des domaines très différents — musique, beaux-arts, cinéma —, l'auteur se plaît à établir plusieurs coordonnées générales du phénomène artistique en prenant pour système de références la littérature. Son effort ne tend pas à établir une hiérarchie des arts ou une classification des faits artistiques, mais bien plutôt à constater leurs différences, à découvrir le trait spécifique de chacun d'entre eux afin de pouvoir ensuite mettre en relief, à partir des données obtenues, ce que la création artistique a eu de commun avec d'autres formes de la conscience sociale. Pareille nécessité, on le sait, s'impose depuis longtemps.

La *Poétique* aristotélienne apporte, à travers les siècles, le témoignage d'un important critérium de classification des arts selon leur façon d'imiter la réalité — « soit qu'ils l'imitent par des moyens différents, soit qu'ils imitent des objets distincts, soit qu'ils l'imitent de façon différente et non pas de la même manière, » — principe qui, dans une grande mesure s'est conservé jusqu'à nos jours. Quant à la distinction établie par Lessing entre la peinture et la poésie, elle le complète par les variantes modernes qui relient les arts plastiques à l'idée de simultanéité, la littérature au mouvement et à l'action, donc à la succession; bien qu'ayant subi des corrections essentielles, elle n'a pas cessé d'être actuelle dans certaines limites.

L'auteur de *l'Art et les Arts* part quant à lui de cette prémisse qu'il existe une unité de principe du phénomène artistique, et déchiffre de façon concrète les éléments déterminants de cet ensemble complexe et multilatéral, aux structures intimes organiques, pour souligner les rapports des différents arts, leurs connexités, en mettant toujours en évidence leurs implications esthétiques et idéologiques.

Le chapitre sur « la critique artistique entre la science et l'art » offre à l'auteur l'occasion de passer sommairement en revue certains problèmes décisifs pour les précisions ultérieures. Il y souligne que l'art est une manière spécifique de réfléchir, susceptible de découvrir et de consigner la vérité objective — par quoi il s'apparente et s'éloigne tout ensemble de la science. Après quoi il démontre la possibilité de créer

une esthétique scientifique, laquelle, prenant pour point de départ l'explication des faits artistiques, s'élève jusqu'à des vérités dont le rayon d'action s'étend aussi sur le territoire du phénomène artistique, et combat l'orientation idéaliste de la déduction spéculative de l'esthétique à partir d'un système philosophique non moins spéculatif.

A part l'esthétique générale qui formule des lois valables pour tout art, l'auteur distingue dans la science de la littérature, de la musique, des arts plastiques, etc., trois branches distinctes et inséparables: l'histoire, la critique et la théorie de l'art respectif, nommée, improprement à notre sens, esthétique spéciale, du fait que les principes d'esthétique acquièrent un caractère particulier pour chaque art par l'entremise de tous les compartiments de la science traitant de l'art étudié. La critique artistique, aux implications théoriques importantes, revêt le caractère de science appliquée, mais en même temps elle constitue l'élément primaire dont découleront les généralisations nouvelles. Dans la mesure où l'esthétique et les théories des différents arts ont réussi à dépasser la phase des hiérarchisations, des classifications et de la description des faits artistiques en s'engageant dans l'explication et l'interprétation du matériau artistique et en établissant des lois, elles sont devenues des sciences. Nous partageons donc entièrement l'avis de l'auteur lorsqu'il conclut que « l'esthétique et les théories des arts doivent au marxisme-léninisme leur base scientifique et la solidité de leurs principes ».

En soulignant l'idée qu'aucun art — fût-ce l'architecture ou la musique — ne se situe hors de l'idéologie qui, esthétiquement parlant, se traduit par l'ensemble de l'image artistique, Silvian Iosifesco insiste fort justement sur la subordination des moyens d'expression aux procédés et à la formule artistique choisie, ce qui impose une application différenciée et dialectique, en fonction du contenu qu'ils servent. L'idée des rapports et des différenciations des arts est confirmée par les exemples féconds et les conclusions théoriques contenues dans les paragraphes consacrés à la littérature et à la musique, à la littérature et au cinéma.

Se référant à des livres et à des créateurs célèbres *(le Docteur Faustus et ses transpositions dans l'art, Franz Werfel et le Roman de l'opéra, Rolland et la musique)* l'auteur fait de judicieuses considérations sur les motivations de ces œuvres, sur leur réalisation artistique et les influences idéologiques qu'elles ont subies.

En désaccord avec les symbolistes, pour lesquels les correspondances entre les arts se limitent « au niveau de la sensation et des résonances communes », Silvian Iosifesco précise: « bien que la communication musicale soit intelligible, elle ne s'identifie pas à la littérature; impossible de traduire en littérature tous les détails de la musique », et il signale le penchant rhétorique de certaines considérations littéraires prenant pour prétexte quelque fragment musical. La littérature a le privilège de pouvoir parler des recherches de l'homme de science et des méditations du philosophe, des problèmes propres au musicien ou au peintre, mais, pour éviter de tomber dans le vague ou dans la description, elle se voit contrainte de les traduire dans son propre langage et de les filtrer artistement selon son caractère spécifique.

Les commentaires faits par l'auteur sur les rapports de la littérature et du cinéma visent à mettre en lumière la complexité de l'image cinématographique à la création de laquelle concourent la littérature, la musique, les arts plastiques, l'architecture, la danse, la photographie, non moins que les interférences naturelles de l'art du verbe et du cinéma. Constatant la réduction du texte littéraire de certains films, l'auteur affirme: « Je ne crois pas que le cinéma puisse se passer complètement de la parole » Malgré son caractère de synthèse, l'image cinématographique, qui évite de devenir « théâtrale « ou « littéraire », se présente comme une unité indépendante ayant ses propres traits et un langage spécifique. La puissance de l'image cinématographique, la forte adhésion du grand public dépendent de l'aptitude de créateur à accentuer différents plans d'expression et à représenter les multiples aspects de la vie. La tendance esthétisante cultivant les valeurs cinématographiques « pures », les essais tentés en vue de conférer à l'image cinématographique un caractère hermétique, sa mise à l'écart des grands problèmes actuels, moyens d'expression d'une idéologie non-scientifique, doivent être repoussés afin de frayer la voie à un art cinématographique authentique.

Bien que, par endroits, le caractère théorique général ne soit pas assez souligné, les paragraphes consacrés aux œuvres littéraires roumaines ou étrangères constituent des analyses compétentes jetant une pleine lumière sur les traits essentiels des écrivains étudiés.

Avec les nombreux volumes de critique littéraire parus au cours des dernières années, les ouvrages consacrés à certains problèmes d'esthétique et des recueils d'études, le volume *l'Art et les Arts* est l'indice concluant d'un vie littéraire où la création se développe. « La clarification des lois esthétiques générales, dit Silvian Iosifesco, est indispensable aux artistes et aux critiques, car elle éclaire les aspects fondamentaux de l'art ».

GHEORGHE STROIA

GRIGORE HAGIU: « LES CONTINENTS CACHÉS »

Le poète Grigore Hagiu a débuté presque en même temps que deux autres jeunes poètes de valeur: Nichita Stănesco et Cezar Baltag. Leur apparition dans la littérature représente, par delà toute coïncidence d'ordre éditorial, l'affirmation d'une conception de la poésie qui leur est commune. Malgré les différences très accusées de leurs tempéraments, leur poésie refuse la description, l'anecdote, la confession mineure, et l'autorité de leur talent impose un art tout de vision et de signification. Il s'agit d'une poésie d'idées, non point théorique, mais profondément incorporée à la spécificité de l'art.

Le premier volume de Grigore Hagiu s'intitulait Autoportrait en août *et se caractérisait par une surprenante maturité d'expression, par une tenue classique presque dépourvue de rigidité, où brillaient en même temps les signes évidents d'une sensibilité nouvelle. La ferme conduite de l'allégorie, une certaine passion contenue, l'affirmation virile et claire le distinguaient de la poésie souple et fantaisiste de Nichita Stănesco ou de celle de Cezar Baltag, d'une concentration intellectuelle plus froide.*

Dans son second volume, les Continents cachés *(« Continentele ascunse ») paru aux Editions Littéraires après un assez long laps de temps, Grigore Hagiu prouve qu'il a vécu une évolution poétique importante, visible, tant dans les notes fondamentales, que dans les harmoniques de ses nouveaux vers. Ses qualités de structure se sont décantées, certaines d'entre elles sont même assez malaisées à reconnaître par suite d'un processus dialectique d'une puissante tension intérieure. Le signe le plus certain de la vitalité d'un poète semble être son aptitude à modifier (voire à récuser) son apparence, sans pour autant cesser de servir son essence, quels que soient les moyens mis en œuvre. Si, dans une certaine mesure, la clarté matinale des premières poésies de Hagiu a disparu, en revanche on voit s'accuser l'effort fourni en vue d'éclaircir certaines notions et les états d'âme compliqués, d'une plus grande profondeur. La métaphore précise, parfois restreinte, est devenue plus protéique, plus troublante, plus riche de suggestions, sans pourtant aller à la dérive. Le style général est moins alerte, moins attrayant, mais, au fond, plus captivant par son propos de découvrir des zones inconnues. La poésie de Grigore Hagiu, étrangère à tout « jeu de mots » communique sans cesse quelque chose de substantiel, ce qui confère même aux moments d'exubérance un air de noble gravité. Dans des comptes rendus aussi brefs on a coutume de fournir une citation par laquelle le poète se définisse, ou qui donne la définition de son art poétique. Grigore Hagiu fait preuve d'une admirable homogénéité permettant à presque tous les vers de ses « Continents cachés » de le représenter à l'étape qu'il vient de franchir.*

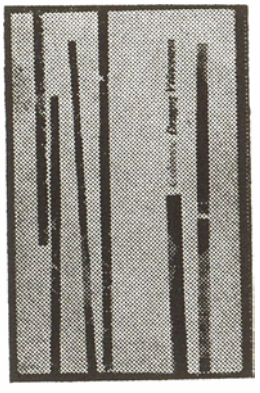
Je citerai pourtant ces deux strophes du poème les Explosions d'une étoile lourde, *comme l'un des portraits possibles de ce poète original et profond:*

Je deviens parfois si dense
Avec une gravitation moléculaire si grande
Que les paroles sont absorbées en elles-mêmes,
Impuissantes à échapper à mon corps.

Alors je passe sans bruit à travers les étoiles
A travers les feuillets des tomes poussiéreux
Et en rendant à l'air son poids premier
Je retombe dans l'œil aveugle et doux d'Homère.

NINA CASSIAN

DRAGOŞ VRÂNCEANU: «COLONNES»



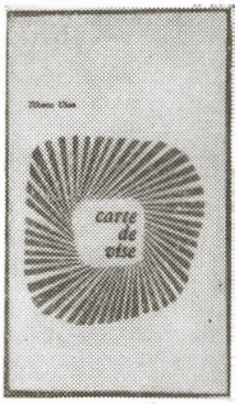
En 1934, le Comité couronnant les jeunes écrivains non encore édités décernait ses lauriers à un volume de vers intitulé la Poule aux poussins d'or *de Dragoş Vrânceanu, dont les critiques littéraires de l'époque parlaient comme d'un poète « moderne dans toute l'acception du terme » qui introduisait dans le paysage lyrique « un décor rustique et un chant en sourdine » appelés à le « singulariser dans la jeune poésie ». Son talent mêlait harmonieusement les traditions roumaines — du folklore à Eminesco — aux tendances spécifiques de l'époque. Loin de céder aux tentations d'un pastiche trop facile du folklore ou d'une versification à la manière populaire, il s'assimilait la substance de la tradition, ainsi qu'en témoigne, par exemple, sa conversion d'une anecdote propre à la ballade en matière purement lyrique, en chant intérieur. Dans* le Vieux Prince Charmant, *vaguement fidèle au cadre extérieur de la ballade et au mètre populaire, l'accent était mis sur l'idée poétique, originale en elle-même, puisque le Prince Charmant, symbole de la jeunesse, y était figuré traînant ses vieux jours à l'orée d'un bois, et le poème soulignait la puissance du sentiment, l'incantation spécifiquement lyrique:* « Vieillard, ô vieillard / A l'ombre du tilleul / En pleine forêt / Vieux maître / Vieillard à béquilles / Tu as mal aux reins / Depuis une bataille du temps jadis / Tout comme le Prince Etienne / Souffrait d'une blessure au pied. / / Tu amasses à l'ombre / La mousse croissant sur les arbres / La lune ne te voit pas en pleine forêt / Vieux guerrier / Vieillard chenu et lent / Aux abords de ta chaumine / Et des fleurs de tilleul ».

Après s'être longtemps consacré à des essais, au journalisme et aux traductions, le poète est revenu à sa première passion. Le volume récemment paru Colonnes *(« Columne », Editions Littéraires, 1965) est à tous égards d'un niveau supérieur en ce qui concerne l'investigation lyrique, par lui-même. Certains poètes ne voient dans le titre d'un livre qu'un hasard, qu'une façon de s'acquitter, pour la forme, d'une obligation — tout livre ne doit-il point porter de titre lors même que la couverture porte: Sans titre ? Les titres de Vrânceanu sont suggestifs, symboliques. L'idée de colonne ne doit pas toutefois reporter notre pensée à je ne sais quelles ruines de l'antiquité, car elle représente presque le contraire, le symbole de la croissance au cours de l'histoire. Le sentiment de l'histoire, toujours actif* (les Siècles ont grandi) *s'y mêle au respect des valeurs du passé* (A Eminesco), *à la conscience civique et à la joie d'être « coude à coude avec cette merveille » qu'est le monde socialiste contemporain. D'où l'enthousiasme sobre et la fraîcheur des vers, la gravité sereine du ton, qui empruntent quelque chose à l'équilibre moral du peuple. Au demeurant, le style de Vrânceanu, à l'image des sites et des hommes qui entourèrent l'enfance du poète, brille de toutes les couleurs du paysage roumain rajeuni par les efforts des constructeurs du socialisme* (le Chantier, les Turbines, *etc.*) *Le cycle comprenant les* Deux suites pastorales *est traité d'une façon singulièrement lyrique; on y voit l'univers montagneux sous ses aspects les plus traditionnels portant cependant l'empreinte des rythmes de l'actualité:* « Un souffle de paix / Descend des cimes vertes ou grises / Asan parle de ce qui sera accompli / Dans la puissante coopérative / Là-haut sur la montagne »/« Nous ne sommes encore ici qu'une poignée / Mais cette poignée est la maîtresse / Lequel d'entre nous pourrait échouer? / Nous nous multiplierons comme fait la forêt / A partir de quelques branches de mélèze / ... Je vous le dirai mille fois: / Ces montagnes seront toutes blanches de troupeaux / Comme la neige. »

La poésie de Dragoş Vrânceanu se distingue par une sévère distillation lyrique, par une discrétion qui n'a rien du romantisme désinvolte; elle ne se dissimule pas davantage derrière des vérités glaciales et unanimement reconnues. C'est une poésie du cœur et d'une haute tenue intellectuelle. Profondément attaché aux traditions de la grande poésie classique, Dragoş Vrânceanu est aussi intimement familiarisé avec les expériences lyriques contemporaines les plus typiques, notamment la poésie italienne. Sa sensibilité contenue est riche des vibrations ardentes de l'homme d'aujourd'hui.

I. D. BĂLAN

TIBERIU UTAN: «LA CLÉ DES SONGES»



Cette Clé des Songes *(« Cartea de vise », Editions Littéraires) de Tiberiu Utan est la représentation lyrique d'un univers spirituel fait de gravité et de candeur, où les témoignages de délicate tendresse s'allient à ceux de la fermeté, où la suavité n'exclut point la tension spécifique de l'élan, où la rêverie, loin d'être une évasion, complète, au contraire, la réalité passée au tamis d'une sensibilité hors du commun.*

Lucide, le poète s'est défendu de s'abandonner aux fluctuations hasardeuses du sentiment en cherchant, constamment à l'approfondir au moyen d'une organisation expressive et d'un certain effort d'objectivation artistique fort salutaire qui le met à l'abri de ce danger menaçant les lyriques émotifs et dépourvus de « self-control »: la sensiblerie. La discrétion, la retenue et une sobriété voulue augmentent la résonance intérieure des vers de ce poète à la réceptivité aiguë, leur confèrent un secret pouvoir de persuasion. Son refus presque constant des aveux directs et des effusions — auxquels il est enclin dans l'intimité — lui fait éviter les formules trop explicites, sans toutefois lui imposer le sacrifice de sa clarté et de sa sincérité foncières. Aussi Tiberiu Utan découvre-t-il les ressources fécondes de la suggestion *dont il use d'une manière originale et personnelle en les associant parfois à des effets musicaux. Cette technique de la suggestion, compatible avec la prédilection qu'il éprouve pour la fluidité et une chaude luminosité l'aide à créer une poésie qui, authentique et vibrante, se prive à dessein de toute parure. Car Tiberiu Utan ne tient pas à paraître un virtuose du verbe poétique, quoiqu'il ne soit pas dépourvu d'aptitudes en ce sens, ainsi qu'il lui arrive de le prouver.*

Par sa structure, l'auteur de la Clé des Songes *présente certaines affinités avec plusieurs des poètes roumains les plus sensibles. Il est proche de Bacovia par certains traits du culte qu'il voue à une simplicité suggestive et à cette candeur pleine de gravité dont nous parlions plus haut. Il partage avec Ştefan Petică son amour de la rêverie et de la musique, son aspiration à une pureté ineffable. Dimitrie Anghel et Utan ont en commun un discret raffinement de l'image dans la transposition de certaines sensations (parfums, éclairages, etc.). et, parfois, dans la notation du paysage (comme dans* Transcription, *bien qu'ici le vers soit plus nerveux et dépourvu des douces et longues cadences d'Anghel.* « La mer étend sous la lune des soieries humides/Pour les revêtir, sèches, à l'aube quand elle s'en ira au gré des flots / Le vent qui sommeille dans une barque de pêche ». *etc.). Notons que la poésie de Tiberiu Utan a également les dimensions du pathétique national et social. A ces remarques, qui ne sont point destinées à établir des filiations ou des influences, mais bien plutôt à fixer le poète dans une certaine famille d'esprits, vient s'en ajouter une autre, essentielle: Tiberiu Utan est un artiste* contemporain, *et son tempérament littéraire est mis au service des problèmes primordiaux de notre époque auxquels la conscience du poète participe avec enthousiasme et un sens très aigu de ses responsabilités. Ces circonstances situent toute la poésie de l'auteur de* la Clé des Songes *sur des coordonnées distinctes. Tandis que la sensibilité de plusieurs des poètes cités plus haut se trouvait être, dans le monde brutal du passé, le principe d'un tragique manque d'adaptation, elle devient chez Tiberiu Utan, dans le contexte général des conquêtes du socialisme, la source de sa foi en la valeur de l'homme, le témoignage d'une franche participation et d'une sincérité sereine qui ne sont possibles que là où la foi dans la réalité de la* communication *entre les hommes trouve un terrain moral et social fertile.*

Par un de ses côtés, l'univers poétique de Tiberiu Utan est fait de transparences, de lumineuse fluidité, de sons cristallins, de glissement soyeux dans la blancheur, de frais parfums de fleurs, intenses au point d'évoquer d'invisibles combustions, de bruissements et de mélodies qui se perdent dans le vent. Une présence humaine y flotte toujours qui fait passer dans les symboles le frisson de l'authenticité et leur permet de communiquer une secrète exultation. Ainsi l'efflorescence du lilas est pressentie, tel un incendie de parfums: « Cette nuit / Fleurira le lilas / Tel un invisible bûcher / éclatera le lilas / Et ses flammes parfumées lècheront les étoiles ».

Pour caractéristique qu'elle soit, cette dimension que nous qualifierions volontiers de « séraphique », ne définit, nous le répétons, qu'un seul côté de l'univers du poète. Tiberiu Utan ne laisse pas d'éprouver également le besoin impérieux d'un contact fécond avec le sol. Dans l'autoportrait lyrique, le Cerisier *sur quoi s'ouvre le volume, le poète note:* « Moi étendant mes ambitions et toi — tes branches / nous embrassons le soleil dans notre tronc. / Nous avons des racines dans le sol / Nous avons des racines dans la lumière ». *La même idée s'enrichit d'expressions annonçant un pro-*

gramme et déclenche un hymne où l'on déchiffre le timbre de Whitman: « Hélas, dans le déluge des vaines paroles / Il arrive aisément / Que l'on oublie la plante de ses pieds. / Tu demeures / Suspendu en l'air, telle une araignée / Fantôme flottant / Dans le néant / Je chante la plante des pieds / Sur quoi tout se dresse / Même le ciel, par les plyônes des regards / Y trouve son point d'appui. / Je chante la plante des pieds / Qui aida l'homme à se redresser / A toucher dans les ténèbres les arbres, les fruits — / Oui / La plante des pieds qui arbore, droite / Telle un drapeau / Notre épine dorsale ».

MATEI CĂLINESCO

LUCIAN BLAGA: « CHRONIQUE ET CHANT DES ÂGES »

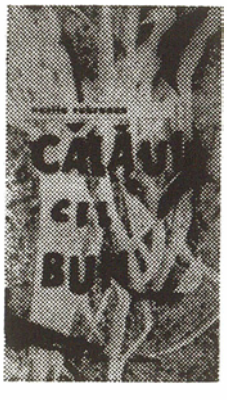
Le livre posthume de Lucian Blaga, penseur et poète, Chronique et chant des âges, *dont le titre évoque des abécédaires fanés (« Hronicul și cîntecul vîrstelor », Editions Littéraires, 1965), vide pour le lecteur le sac aux souvenirs d'enfance et de jeunesse, sans que l'auteur ait eu l'intention expresse de se dépeindre. Il eût été, sans doute, fort intéressant de voir Blaga faire un « voyage intérieur » rétrospectif, pour contempler, du haut de sa maturité, toute son expérience spirituelle et pour expliquer les circonstances, voire la source de ses réactions. Mais pareille entreprise contredit, peut-être, l'orgueil naturel de tout créateur authentique qui, s'étant totalement livré à son œuvre, la laisse parler à sa place. Dans* Poésie et Vérité, *Gœthe détaillait l'itinéraire de sa vie jusqu'à l'âge de 25 ans, c'est-à-dire très exactement la période de sa formation; pour le reste, pour l'époque de sa fébrile activité créatrice, il considérait — comme le rapporte Eckermann — qu'il n'avait plus rien à ajouter si les fruits mêmes de cette activité ne permettaient pas d'entrevoir de quels conflits ils étaient issus. Sciemment ou non, Blaga a procédé de même, soucieux de tracer une image de sa* formation *(avant tout à son usage personnel, car le manuscrit date de 1946), d'en fixer le cadre physique et moral et tout ce qui, selon lui, avait contribué en son temps à la naissance et à la précision de certaines idées, de certains sentiments, qui, par la suite firent partie intégrante de l'image qu'il se formait du monde. Dans le souvenir de Blaga joue un rôle primordial la glèbe natale, ce pays d'origine qu'il fut si souvent contraint de quitter pour des cieux de plus en plus lointains à mesure qu'il poursuivait ses études. Il décrit minutieusement et en couleurs très vives ses séjours successifs à Sebeș-Alba, Brașov, Sibiu, Vienne, depuis le jour où il faisait timidement ses premiers pas de lycéen dans un collège allemand, jusqu'à l'époque de ses laborieuses études dans la grande ville universitaire européenne; et chaque fois il profite de l'occasion pour revivre, fraîches comme au premier jour, les joies du retour. Le lieu de sa naissance et de son accession à la vie consciente — qui allait être aussi celui de son éternel repos — reprend forme dans les couches profondes de sa mémoire où se mêlent le concret et le fabuleux. Ses notations étonnamment précises vont jusqu'à suggérer les effluves émanés des parterres de fleurs et des arbres montant la garde autour de sa maison natale et projettent le tout dans une ambiance d'irréalité légendaire. Dans l'enclos paternel l'enfant se transportait en imagination dans un univers illimité, situé entre la réalité et le conte de fées. Son âme se développait, nourrie d'images mirifiques, mais aussi d'étonnements presque magiques. L'un des aspects fondamentaux de la pensée de Blaga s'explique par cette partie de ses souvenirs qui souligne le caractère panthéiste, et nullement mystique, de l'attirance exercée sur l'enfant par les mythes et les croyances populaires. La vie quotidienne du village impliquait aussi celle des anges et des démons qui de bonne heure assaillirent le futur penseur de questions dépassant les dogmes de la religion. De la contemplation des plantes et des animaux (à laquelle Blaga doit ses premières notions), son regard s'élève, scrutateur, aux barrières célestes, et le récit qu'il fait des efforts entrepris pour déchirer le ciel afin d'en surprendre les secrets, a — outre la poésie dégagée par l'ingénuité de l'enfant— la valeur d'un geste prophétique. Ce n'est qu'après des études poussées et des lectures faites pour assouvir sa curiosité naturelle, que Blaga aura la révélation de sa personnalité en tant qu'« être métaphysique ». Mais aussi loin qu'il avance dans la connaissance de certains systèmes de pensée, quelque intimement qu'il les assimile, poussé par le besoin de résoudre les problèmes qu'il se pose, la nature même des questions qui agitent son esprit ramène toujours à la surface les « rythmes cosmiques de l'univers magique » qui captivèrent dès l'abord ses yeux d'enfant. Le charme de ces souvenirs naît précisément de la fraîcheur avec laquelle l'auteur vit la découverte du monde « essentiel », de cette*

aspiration intense à l'absolu. Cette aspiration ne fut jamais aussi satisfaite qu'au cours des nombreuses ascensions en montagne où il fut donné à l'enfant de communier dans la pureté de «la vie des sommets».

Malgré son amour de la solitude favorable aux méditations, Blaga n'avait rien d'ascétique dans ses façons. Manifestement sociable, il aimait à s'entourer d'amis et sa mémoire conservait le souvenir de ses condisciples, de ses maîtres, des camarades de jeu de son enfance, lorsqu'il gardait les oies dans les prairies. La réserve légèrement ironique avec laquelle il dépeint les milieux universitaires transylvains, le discret orgueil filtrant entre les lignes, mais justifié par des mérites incontestables que l'auteur n'hésite pas à énumérer, rappellent la manière de Renan dans les Souvenirs d'enfance et de jeunesse. *Dans la foule des ombres évoquées, deux divinités: le Père et la Mère dont Blaga écrit les noms avec des majuscules. L'un des sentiments les plus forts qui se dégagent du déroulement de ces souvenirs est celui de la famille. Frères et sœurs « se confondent » avec les autres membres de la famille dans un élan d'affection unique. Aussi quand par la force des choses, Blaga atteint l'âge de l'émancipation, il ne pourra s'arracher à cet élan initial que par une secousse brusque en profitant des circonstances favorables que lui offre Eros: il se marie. Le roman d'amour plein d'appels et de caresses à distance, à la manière d'Eminesco, qu'il avait précédemment vécu, tombe vaporeux comme un rideau d'azur mettant un point final au livre, où l'aube entrevue ne cessera désormais d'irriter vainement la curiosité du lecteur.*

Ş. CONSTANTIN

VASILE REBREANU: «LE BON BOURREAU»



Vasile Rebreanu, à qui l'on doit plusieurs volumes de nouvelles et un roman (la Maison) *et qui poursuit infatigablement de nouvelles expériences à la recherche de modes inédits de communication de l'idée, s'est orienté dernièrement vers un type de prose détaché des canons traditionnels, indifférent au magnétisme des détails, préférant à la pâte épaisse d'une certaine peinture et aux descriptions méticuleuses, la suggestion poétique, les jeux de la fantaisie et, avant tout, les cothurnes de l'allégorie. Il convient donc dès l'abord de reconnaître à l'écrivain un esprit téméraire, car une grande dose d'habileté est nécessaire à qui pilote le navire du genre romanesque et manœuvre les voiles finement tissées de l'abstraction. Vasile Rebreanu se distingue des autres prosateurs par ses recherches passionnées, parfois plus spectaculaires que fructueuses, parfois plus extravagantes qu'originales, mais témoignant toujours d'un louable effort pour trouver une formule personnelle. Celle-ci consiste apparemment dans la descente des allégories spectrales dans la claire lumière du quotidien. C'est précisément ce qui se passe dans le roman* le Bon Bourreau *(« Călăul cel bun ») récemment paru aux Editions de la Jeunesse.*

Un roman? Si c'en est un, ce livre est à n'en pas douter un roman fort étrange, car, après une trompeuse page de récit normal, la narration se met à tournoyer, de plus en plus vertigineusement, dans un tourbillon fabuleux. Une fillette se métamorphose en une rivière aux ondes limpides, le vasistas flirte, le lit soupire, un pied de chaise taciturne éclate en reproches tandis qu'une vieille poutre donne de tendres conseils à un voyageur tout comme dans un conte où paraît Sainte Vendredi; un épervier aux lunettes serties d'écaille, un tome volumineux sous son aile, prêche fort persuasivement une espèce de relativisme universel; un personnage (ou plutôt une allégorie) monte le plus naturellement du monde en avion pour aller chercher la lune, le soleil et une étoile. Le même personnage — pourvu, sans doute, d'antennes miraculeuses — entend et divulgue les pensées perfides de son voisin; un haras de jeunes chevaux tient dans une enveloppe et monte en file indienne les interminables escaliers de 52 étages; les statues bavardent; la Mort, sous les traits d'une jolie et pâle jeune femme, fait chaque jour de longues courses en automobile, en « voyage d'affaires », sa faux fleurit à l'instar du bâton de Tannhäuser; des personnages évanescents se subliment dans toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, etc. Donc, allégorie, fable, merveilleux, récits fantastiques, dialogues abracadabrants. L'action tourne à l'absurde, les métamorphoses se fondent en une narration amorphe et pittoresque, entrecoupée parfois de fulgurantes visions réalistes et des instantanés de perception exacte. Evoquant le grand voyage entrepris par l'Homme au fez blanc *en « quête de chevaux », le livre est en réalité un convoi d'allégories. L'homme au fez blanc, aux robustes jambes de pèlerin, mais au visage toujours baigné de « la blanche lumière du sourire », qui déclare à qui veut l'entendre un âge stupéfiant, pétrifié dans l'enfance — 7 ans! — est l'allégorie de l'enfance.*

Les chevaux que l'homme au fez veut apprivoiser afin de les offrir à ses semblables, représentent, au moyen d'une interprétation à la Swift, les allégories de la sagesse, de la pureté, de la noblesse et, peut-être, de la force. La jeune femme au volant de la limousine est — nous le savons — la mort. La bête féroce qui bondit du coin de la cellule de prison est la solitude. Les deux jeunes filles du palais aux sophas et aux lourds rideaux de peluche rouge — bâti dans le voisinage d'un cimetière pour des raisons de stratégie érotique, afin d'éveiller par la terreur le besoin de voluptés plus intenses — incarnent les plaisirs frivoles. Le couple bizarre formé par deux êtres presque mécanisés à force d'exécuter les gestes stéréotypes de la servilité ou, selon les cas, ceux du dédain agressif, évoquent la lâcheté devant les puissants et le despotisme devant les faibles; la ville en construction où ceux qui offenseront les hommes seront punis par les bons bourreaux *(la candeur, l'innocence, etc.) et où l'on ouvrira des « bureaux de tendresse » est, sans nul doute, le symbole d'une société juste et libre.*

Le Bon Bourreau *est une petite histoire hiéroglyphique dont le sujet est la tentative d'embellir le monde en lui rendant une enfance candide. Au cours de ses périples, l'homme au fez blanc éclaire les lieux et les âmes. En échange, il se voit offrir de la main d'hommes justes et puissants l'épée de la lucidité. Armé de cette épée, il pourrait devenir le « bon bourreau » du monde et punir tout attentat contre l'innocence. Mais cette épée est semble-t-il trop lourde pour lui; il n'a que 7 ans ! Et ne l'oublions pas: il est l'allégorie de l'enfance. Revenu aux lieux où il jouait autrefois avec trois enfants — deux garçonnets et une fillette — et les retrouvant, profondément changés, entassés dans le triangle des orages passionnels et de la trahison, l'homme au fez blanc disparaît au plus profond des forêts ou remonte peut-être aux cieux, tel un dieu. L'enfance est passée.*

Un livre de ce genre exige de l'auteur deux qualités en quelque sorte contraires: une imagination féconde, vive, capable de revêtir d'étincelantes chlamydes la rébarbative allégorie, et un sens de la composition très marqué, susceptible d'éviter la superposition des plans, les significations hermétiques, et de ne pas recouvrir l'idée centrale sous les lourds et touffus rameaux des multiples intentions et allusions. Bien que Vasile Rebreanu ne remplisse pas toujours ces deux conditions avec le même bonheur, on lit son livre avec intérêt, et l'on est conquis par la beauté de l'idée et l'audace de cette tentative de roman allégorique.

VALERIU CRISTEA

ION VLASIU: « UN SEUL AMOUR »

Artiste complexe, sculpteur et peintre prestigieux, Ion Vlasiu n'a pas cédé seulement aux attraits des moyens que lui offraient le pinceau et le ciseau, mais encore à ceux qu'offre l'art des mots, la littérature. Son dernier volume, Un seul amour *(« O singură iubire », Editions Littéraires, fait partie d'un cycle de mémoires dont le premier livre,* J'ai quitté mon village *(une seconde édition, amplifiée, parut en 1957) remonte à l'avant-guerre, suivi de* la Voie qui mène aux hommes *(1962).*

Par sa facture, ce cycle met une tache de couleur singulière dans le paysage de la prose roumaine contemporaine. A partir d'expériences autobiographiques, Ion Vlasiu reconstitue le chemin parcouru par la vocation d'un jeune homme quittant son village transylvain pour conquérir les cimes de l'art. Toute la partie documentaire — les mémoires proprement dits — est vue dans une perspective plus générale, ce qui fait que ces livres sont également des œuvres d'imagination, des sortes de romans.

Si les volumes précédents évoquaient l'enfance du héros, ses débuts, les premières années de sa formation artistique, et le surprenaient dans la quête d'un idéal et d'une conception personnelle de l'art, dans Un seul amour *nous le retrouvons sous l'empire d'une grave crise morale. Il connaît dans l'entre-deux-guerres, l'agitation et le manque de sécurité matérielle du véritable artiste ignoré d'une société obtuse, insensible à toute création spirituelle. Les essais tentés par lui et ses amis pour briser cette indifférence et réaliser leurs dons créateurs sont voués à l'échec, car les modestes expositions que ces jeunes ont réussi à organiser au prix d'immenses difficultés n'excitent guère l'intérêt de gens uniquement préoccupés d'affaires. De là le sentiment torturant qu'ont les artistes de s'agiter, de se tourmenter en pure perte, en voyant que le talent et l'esprit dépensés au service de leurs semblables ne trouve aucun écho, aucun encouragement.*

A la même époque le héros du livre se trouve aussi à une croisée des chemins de sa vie sentimentale: l'âme tendue, il aspire avec ingénuité au grand

amour unique, appelé à soutenir son existence et son œuvre. Mais la femme rêvée tarde à paraître lors même qu'il lui semble l'avoir rencontrée; il se voit contraint de constater à la fin que sa prétendue incarnation est, en réalité, bien éloignée de son idéal.

Revenu dans son village pour y séjourner quelque temps parmi des hommes à l'âme et au corps robustes, il y retrouve provisoirement cet équilibre dont il ressentait le besoin, et son élan brisé en reçoit un coup de fouet. Ce retour à la « terre », auprès de ceux qui lui arrachent ses fruits est non seulement un refuge temporaire, loin de l'opacité et de la pauvreté morale de la ville bourgeoise, mais encore un aiguillon qui lui permet d'affronter à nouveau les remous de la vie et de poursuivre ses recherches artistiques.

Simple étape d'un large cycle (l'écrivain a déjà annoncé un prochain volume, Aux quatre vents), Un seul amour *ne surprend qu'une période, d'ailleurs décisive, de la vie du héros, et préfigure en partie son évolution et ses réalisations futures. L'auteur poursuivra courageusement sa route, affrontant la misère, l'inconnu, les doutes.*

Ce volume n'est pas seulement le journal d'une âme d'artiste, le témoignage de ses réflexions sur l'art, de ses inquiétudes, de ses tourments intimes, en d'autres termes le récit autobiographique d'une destinée humaine. Il a aussi la valeur d'un roman car il nous offre une fresque de l'époque au sein de laquelle l'auteur évoque avec un art très mûr de la synthèse psychologique — et non sans rapport avec ses portraits sculpturaux particulièrement réussis — des figures d'artistes ou d'habitants de son village. Plusieurs personnages retiendront particulièrement l'attention du lecteur: les grands-parents, le cousin Nelu ou encore Kati, pure silhouette de jeune fille. Le petit univers du village transylvain est évoqué avec un art minutieux et pénétrant qui en surprend les problèmes et les traits caractéristiques.

SORIN MOVILEANU

DUMITRU MICO: «L'ŒUVRE DE TUDOR ARGHEZI»

La bibliographie sur Tudor Arghezi comprend des centaines d'articles et d'études. Après les travaux de Tudor Vianu, Ov. S. Crohmălniceanu et M. Petroveanu, le volume dont nous nous occupons est le quatrième ouvrage de longue haleine paru ces dernières années. Si l'on ajoute à tout ceci les contributions plus anciennes — essentielles pour définir le phénomène arghézien — dues à plusieurs critiques dont Eugen Lovinesco, Mihai Ralea, G. Călinesco, Pompiliu Constantinesco, Şerban Cioculesco et Vladimir Streinu, on se rendra vite compte des difficultés qui attendent quiconque tente d'étudier, selon une vision personnelle, une œuvre vaste, aux significations multiples, et une gamme tout aussi étendue de points de vue exprimés à son propos.

Mais l'œuvre d'un grand écrivain comme Tudor Arghezi se montre généreuse envers ses exégètes et offre à qui sait les chercher des possibilités toujours renouvelées de valorisation esthétique. Dumitru Mico s'est mis au travail, préoccupé d'insister sur ce qu'il nomme « les âges intérieurs », c'est-à-dire les étapes qui ont constitué le profil spirituel de l'artiste. Il en est résulté un livre substantiel, analytique la plupart du temps, mais subordonnant toujours l'analyse idéologique aux problèmes profondément humains que l'œuvre suscite. Le livre de Dumitru Mico embrasse la production littéraire d'Arghezi dans la totalité de ses aspects: poésie proprement dite, prose poétique et fantaisie satirique, journalisme etc., sans recourir aux habituelles sous-divisions des genres, ni à des critères strictement chronologiques. Avant tout, Dumitru Mico est attentif aux correspondances établies entre les différents secteurs de l'œuvre par les sujets abordés, les attitudes apparentées, la répétition des mêmes motifs ou la fréquence des mêmes symboles. Aussi l'ouvrage parvient-il à souligner la continuité d'une activité littéraire dont l'aspect protéique est déconcertant pour plus d'un lecteur. Le critique situe toute l'œuvre d'Arghezi sous le signe d'une idée unique: « le drame de la recherche de soi-même, avec ses implications éthiques, philosophiques et sociales », ou, selon une autre formule de l'auteur, « le désir de connaissance, la fière audace d'une pensée décidée à vaincre l'inconnu, à percer les mystères ». Cherchant constamment à atteindre les ressorts intimes de l'œuvre, le livre de Mico trace le diagramme de l'évolution intérieure du poète, allant de la période tourmentée et dramatique exprimée par les Psaumes *ou d'autres poèmes des* Mots ajustés *à celle, sereine, équilibrée, que représentent les écrits des dernières années, fruit d'une nouvelle vision du monde et de l'histoire. Certains chapitres sont descriptifs et se bornent*

à exposer les problèmes soulevés par une certaine étape de l'œuvre arghézienne; ils font un usage abondant de citations, sans chercher à élever le commentaire au niveau d'une interprétation esthétique. Mais D. Mico se rachète entièrement au cours des nombreuses pages d'analyse nuancée et subtile qu'il consacre aux procédés de la poésie d'Arghezi et aux sources de son lyrisme, pages dont celles qui ont trait aux Fleurs de moisissure *sont particulièrement remarquables. De plus, l'auteur développe des considérations pénétrantes et suggestives sur l'art du pamphlet chez Arghezi, sur son esprit polémique — dimension constitutive, structurale, de la personnalité du grand écrivain.*

Les derniers chapitres du livre traitent de l'activité déployée par Tudor Arghezi au cours des années qui ont suivi la Libération: les volumes 1907, Vers bigarrés, Hymne à l'homme, Feuilles, *etc. Une attention soutenue est accordée à juste titre à* Hymne à l'homme, *œuvre fondamentale de la littérature roumaine contemporaine. Le critique souligne le niveau supérieur atteint par l'œuvre d'Arghezi fécondée par les idées de l'humanisme socialiste.*

L'importance de la vaste exégèse critique entreprise par Dumitru Mico réside avant tout dans le fait d'avoir cherché à découvrir et à mettre en valeur les éléments qui assurent l'unité structurale d'une œuvre étendue, dont les manifestations ont une diversité infinie. Procédant par de minutieuses et patientes analyses, l'auteur est parvenu à fixer les traits et les tendances qui assurent l'unité, l'harmonie intérieure de l'œuvre du grand poète. Au terme de ce long voyage à travers l'univers d'Arghezi, le lecteur sent se renforcer une fois de plus son sentiment d'avoir perçu l'éclat d'un astre poétique de première grandeur. Ou, comme s'exprime D. Mico lui-même à la fin de son étude: « Dans la constellation des valeurs artistiques destinées à témoigner de la perpétuité du génie roumain, le nom de Tudor Arghezi brillera d'un éclat ininterrompu, comme les étoiles « pleines de volonté et de grâce » de sa poésie.

Le volume sur lequel nous écrivons ces notes appartient à un critique des plus actifs. Dumitru Mico a déjà apporté des contributions particulièrement précieuses à l'étude marxiste de différents secteurs de l'histoire de la littérature roumaine: le début du XXe siècle, les courants littéraires d'avant la première guerre mondiale (« semănătorism », « poporanism », symbolisme), de certaines revues, le roman roumain contemporain, et finalement cette ample exégèse consacrée à l'œuvre du plus grand poète roumain de nos jours.

C. DIMISIANU

ÉCHOS

• **L'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie a décerné ses Prix 1965 aux poètes: Ion Alexandru — pour son volume** *la Vie pour le moment* **et Marin Sorescu — pour son volume** *Poèmes;* **au prosateur Ştefan Bănulescu pour** *l'Hiver des hommes;* **au critique Eugen Simion pour** *Orientations de la littérature contemporaine;* **au reporter et publiciste Mihai Stoian pour son** *Reporter en enquête;* **à l'écrivain Constantin Chiriţă pour son cycle de romans pour enfants et adolescents** *Cireşarii* **et à Frányó Zoltán pour sa traduction en langue hongroise d'une anthologie de la poésie roumaine contemporaine intitulée** *Barangolás.*

• *La collection suédoise « Lyrrikklubbs bibliotek » a publié un recueil de poèmes de Tudor Arghezi, choisis dans les volumes* Mots ajustés, Fleurs de moisissure, Hymne à l'homme, 1907. *La traduction et la préface sont d'Anne Häggquist. A Francfort-sur-le-Main, les éditions « Suhrkamp» ont publié, sous le titre* Kleine Prosa, *un recueil de pamphlets d'Arghezi, traduits par Edith Horowitz.*

• A Vienne, le « Bergland Verlag» publie, dans la version allemande d'Alfred Margul-Sperber, un recueil de vers de Mihai Beniuc, avec une préface de Franz Theodor Csokor. Dans les vitrines des librairies de Budapest figure le roman *la Disparition d'un homme ordinaire,* du même auteur, traduit par B. György.

• *Le roman* la Chaussée du Nord, *d'Eugen Barbu, vient de paraître aux Editions Littéraires de Bratislava, dans la traduction d'Alice Subova-Sufliorska.*

• Le professeur Samuel Domokos, de l'Université de Budapest, a préfacé la première traduction complète en hongrois (effectuée sous sa direction) des poésies de Lucian Blaga, parue aux Editions « Europa » sous le titre *Vers magiques.*

• *Une nouvelle anthologie de la prose roumaine a été publiée aux Editions « Alfa » en Uruguay, par les soins du critique Mario Benedetti. Le volume, intitulé* Narradores Rumanos, *réunit les œuvres des écrivains suivants, classiques ou contemporains: Costache Negruzzi, Nicolae Filimon, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Barbu Delavrancea, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Panait Istrati, Camil Petresco, Cezar Petresco, Tudor Arghezi, Zaharia Stanco, Geo Bogza, V. Em. Galan, Marin Preda, Eugen Barbu et Titus Popovici.*

CAMIL BALTAZAR: «DU SOLEIL SUR LA NEIGE»

Après des incursions plus ou moins prolongées dans le domaine du journalisme et des mémoires littéraires, Camil Baltazar revient toujours à ses outils de poète, ainsi que le suggérait dès 1934 le titre d'un de ses volumes. La plupart des poèmes inclus dans son récent recueil *Du soleil sur la neige* (« Soare pe zăpezi ») portent la marque des ans dont le poète connaît le poids à l'heure où il « *a trouvé le juste équilibre de la vie* », sans se laisser écraser par une mélancolie déchirante. Cet état de choses ne laisse assurément point d'imprimer à ses vers une onde de nostalgie contenue que le poète convertit lucidement en cette joie que donnent la réalisation de l'idéal et le désir de participer aux efforts collectifs d'où jaillissent les beautés humaines et sociales *(Du soleil sur la neige)*. Les souvenirs remontent haut et se réincarnent dans « *l'adolescent qui tourne ses premiers vers* » *(Renouvellement)*; ils cernent certains moments, certains épisodes d'un contour plus flou, mais les remplissent aussi d'une vie intime en hommage à l'amour fidèle *(Hymne à deux)*. Manifeste dans le cycle *Gloire à l'amour* et, plus encore, dans celui intitulé *Je chante ma patrie et ses hommes*, le triomphe remporté sur les servitudes de l'âge fait de Camil Baltazar un poète de la vie rayonnante.

Teodor Vîrgolici

AL. JEBELEANU: «NOSTALGIES SOLAIRES»

Une vingtaine d'années séparent *les Nostalgies solaires* (« Nostalgii solare ») du premier volume du poète Alexandru Jebeleanu, originaire de Timişoara. *Les Miroirs sonores* (1945) furent suivis de *Certitudes* (1958) et de *Beautés simples* (1962), volumes parus eux aussi aux Editions Littéraires).

Le premier cycle — auquel le volume emprunte son titre — comprend des poèmes d'inspiration philosophique ou civique. La nostalgie de l'adolescence baigne le *Chant du Solstice;* dans le reportage lyrique qui clôt le volume: *Un port sur l'Adriatique*, la sensibilité agreste du poète l'amène à déplorer sur un ton pathétique l'aridité du sol de l'Istrie. L'angoisse de l'auteur des *Lacustres* est absente de *l'Echo de Bacovia*. La monotone, l'insistante pluie suffoquant la bourgade provinciale de jadis, chère à Bacovia, devient chez Alexandru Jebeleanu un tamisage « fécond », assurant la fertilité des champs assoiffés. Contemplant ces peupliers qui se dressent dans le printemps précoce de l'univers citadin, le poète témoigne du même amour de la végétation *(le Bruissement des peupliers)*.

Le second cycle, intitulé *Sonnets du soir*, comprend des poèmes d'inspiration intime et domestique qui ne respectent pas toujours la rigidité des règles du genre. Dans *Vocation*, le poète engage une polémique contre le culte de la madone angélique et la chimère paradisiaque de Béatrice, au nom d'un idéal familial et terrestre. *Le Sentiment de la nature*, unique sonnet du premier cycle, caractérise le second cycle, bien plus réussi d'ailleurs que le premier, et lui confère tout son charme. Le frisson rustique de *A la vue du champ* est convaincant. *Un jour dans le Midi* a pour point de départ *Herbsttag* de Rainer Maria Rilke à qui Alexandru Jebeleanu dédia un poème de son volume *Certitudes*. Ce sonnet chante l'harmonie entre la nature et les états d'âme. Le cycle *Sonnets du soir* comprend aussi de beaux vers d'amour dans lesquels le poète traverse « *la chambre à pas feutrés, phosphorescent comme un baiser, se laissant glisser dans le rêve* », tandis que « *la pluie frappe le toit de ses écailles/renforce la solitude des nuits sanglantes* » *(Reflet)*.

Ion Acsan

VERA LUNGU: « MIDI SUR LA MER »

Vera Lungu cultive une poésie d'une densité surprenante chez une débutante. Il ne s'agit pas seulement d'une sûreté, en quelque sorte détachée, du ton, d'une intolérance envers l'anachronisme *(« Jamais je ne permettrai aux choses / les formes mortes »)*, mais bien plutôt d'un souci lucide de la phrase concise, souvent elliptique, dont l'élément essentiel est la déclaration catégorique, et non la métaphore ou le symbole.

De nature volontaire, Vera Lungu réprime souvent sa passion, et lui préfère une poésie faite de brèves notations de sensations et d'impressions formulées avec la parfaite liberté du vers blanc. Nous sommes impressionnés par la simplicité du geste poétique *(Je lève les yeux vers le soleil)*, la mélodie suave du vers *(Rêve)*, l'intensité des couleurs entrevues dans une métamorphose de dimensions cosmiques *(la Mathématique du soleil)*.

Les émotions authentiques sont transcrites de façon suggestive dans d'autres poésies aussi. Soulignons la concision de *Chanson* ou de *Chanson sur des chevaux*; l'orchestration sur un thème populaire de *Vol*, la délicate calligraphie intitulée « Rivages », et, tout particulièrement, le symbolisme inédit de *Sur l'Amour*. Les poésies d'amour de Vera Lungu sont, parfois, d'une beauté sonore et passionnée *(« Prends ma jeunesse / Et fais en / Un fouet ou un rameau » — Incantation)*, parfois aussi cernés

d'un léger désenchantement qui leur confère un charme spécial. Ce qui, toutefois, caractérise cette jeune poétesse c'est une soif permanente de naviguer vers des après-midi d'été, le geste hardi des joies satisfaites. (Ce recueil s'intitule *Midi sur la mer* (« Amiaza mării »).

Mihai Drăgan

NICOLAE TĂUTU: «PORTRAIT INTÉRIEUR»

Ce « remember » lyrique n'est pas — comme aurait pu le laisser prévoir l'œuvre antérieure de l'auteur — dans la lignée de ses livres précédents, mais une sorte de « retour » du poète aux moyens dont il se servit à ses débuts. Fuyant le genre des « inscriptions » extérieures et légèrement théâtrales, *Portrait intérieur* est une manière de second début et, en même temps, de rapprochement avec une poésie plus familière, plus chaleureuse, avec un univers plus intime, plus humain par sa sincérité: « *Des rêves diurnes vibrent / Dans les automnes des nerfs lourds / Réglez l'œil magique / D'après l'iris de mes yeux.* »

Cette modification ne se produit pas dans les thèmes (partiellement les mêmes) mais dans la structure de la poésie et dans les moyens d'expression. Les estampes par lesquelles se clôt le livre reprennent les problèmes spécifiques des anciens cycles, mais sont adaptées au « portrait intérieur ». Le soldat de bronze au bord de la mer secoue les étoiles de ses épaulettes pour descendre se mêler au chœur des amoureux; la svelte partisane aux cent noms, tuée par les fascistes un matin d'août, a des yeux de feu dont le regard survit à la mort; le tendre agneau broutant l'herbe sur les casemates en plein champ est plus vigoureux que le béton armé. Quioque d'un effet plus facile, notons aussi les accords du souvenir, ces appels nostalgiques à l'école, aux yeux de la bien-aimée dont les regards incendient la côte ou à cette image attardée de l'adolescence: « *Il est mort, le peuplier, le porteur de nuages du numéro 26 / Il recevait les lettres des pigeons malades / Mille continents de l'atlas le tentaient / Et, la nuit, il jouait aux cartes avec la lune...* »

Ce qui fait la nouveauté de ce Portrait intérieur, c'est la façon du poète de se rapprocher de sa propre sensibilité et, par là, d'une des cordes du monde contemporain.

Emil Manu

POÈTES DE LA PLÉIADE

Poursuivant ses efforts en vue de faire connaître les plus belles poésies de la littérature universelle, les Editions de la Jeunesse ont fait paraître récemment un volume comprenant les vers les plus réussis des sept poètes de la Pléiade, étoiles de la plus éclatante des constellations du firmament littéraire de la France au XVIe siècle. Précédé d'un autre volume, où se trouvaient réunis les plus beaux vers de Ronsard, ce recueil est donc appelé à compléter l'image que le lecteur roumain — et tout particulièrement la jeunesse — se fait de la poésie française de cette époque, dont un contemporain, Etienne Pasquier, écrivait: « *Vous eussiez dit que ce temps-là était tout consacré aux Muses* », énumérant ensuite plus d'une vingtaine de poètes qui faisaient partie de l'école littéraire ayant pour maître et guide incontesté Pierre de Ronsard.

Le traducteur, le poète Romulus Vulpesco — auquel on doit aussi de remarquables versions roumaines des œuvres de Villon, Rabelais et Dante Alighieri — a fait une judicieuse sélection parmi les poésies des sept membres de la Pléiade, mettant l'accent notamment sur l'œuvre de Joachim Du Bellay, auteur de la célèbre *Défense et illustration de la langue française*, tout en faisant un choix parmi les morceaux les plus remarquables signés par Jean Dorat, Pontus de Tyard, Rémy Belleau, Estienne Jodelle et Jean-Antoine de Baïf.

Les équivalences roumaines élaborées par Romulus Vulpesco contribueront à diffuser la littérature française en Roumanie.

Le volume comprend une préface bien documentée, due au professeur d'université Nicolae Condeesco, qui y présente, avec autorité et compétence, les aspects les plus importants et le sens de la Renaissance dans les lettres françaises, mettant surtout l'accent sur la portée révolutionnaire, en 1549, de *La Défense et illustration de la langue française*. Pour finir il affirme que: « la Pléiade constitue le point de départ de la poésie française moderne. »

Ştefan Crudu

VASILE BĂRAN: « L'EFFARANTE DISPARITION D'UNE TÊTE TRANQUILLE »

Dès ce premier volume (« Uluitoarea dispariţie a unui cap liniştit », Editions de la Jeunesse), Vasile Băran témoigne de qualités pleines de promesses: esprit d'observation, formule ingénieuse, discernement, fantaisie dans le choix des métaphores, humour acide. Les automatismes qui détruisent la personnalité, la psychologie du petit fonctionnaire servile, terrorisé par l'idée de la hiérarchie, les délires artistiques de ceux qui se piquent de littérature sans talent, sont les sujets qui ont particulièrement sollicité l'auteur.

Celui-ci emploie de préférence le contraste entre l'objet et son image. Il drape la réalité la plus insignifiante dans un ton solennel, ou interrompt, au contraire, la tension épique par quelque notation suscitant le rire, par un détail qui, dans l'ordre des réactions psychiques, déclenche des cataclysmes.

Ce contraste, accidentel dans un récit comme *le Couple*, où il n'intervient, par intermittences, que pour intriguer le lecteur, devient parfois l'axe principal de la composition, surtout lorsque l'auteur a recours à des « métaphores uraniennes » *(Incompatibilité d'humeur ou les Etranges phénomènes de la planète Vénus)*. Alors, des prétextes d'envergure, exigeant un bagage poétique et scientifique impressionnant, servent à une savoureuse caricature des vices terrestres.

Vasile Băran interprète parfois *ad litteram* certains proverbes ou expressions consacrées, créant ainsi par leur illustration, des situations absurdes: tel homme « sans tête » devient un personnage dont la tête disparaît effectivement *(l'Effarante disparition d'une tête tranquille)*; un « banquet de charité » éditorial, où quelques lettrés illusoires s'empiffrent à bouche que veux-tu, devient une cérémonie rituelle grotesque; les confrères y avalent gloutonnement leur part et se passent la cuiller de l'un à l'autre d'un mouvement automatique et monotone qui les rend uniformément semblables et supprime en eux toute personnalité *(la Cuiller)*.

Parmi toutes ces formules auxquelles il s'exerce, on observera que celles qui conviennent le mieux à l'auteur sont celles où il tend vers le fantastique et l'absurde. La satire est cruelle, les séries typologiques sont de véritables caricatures, et les situations, grotesques, n'offrent au personnage tourmenté par de faux problèmes aucune possibilité de salut.

Magda Popesco

SAŞA PANĂ: « CHANGEMENTS DE GARNISON »

Poète, Saşa Pană s'est fait connaître vers les années 1928—1932 dans les colonnes de revues modernistes, telles que *Unu* et *75 H. P.* En même temps que de jeunes écrivains et artistes, qui ne tarderont pas à acquérir la notoritété — tels Geo Bogza, Ion Călugăru, B. Fundoianu (de Paris), Ilarie Voronca, Victor Brauner, Marcel Ianco — Saşa Pană adhère au programme esthétique d'avant-garde, auquel, à l'échelle européenne, les noms d'André Breton, Tristan Tzara et Aragon ont assuré une audience certaine. Au cours des années suivantes, témoin des événements de l'époque, Saşa Pană se rapproche du mouvement révolutionnaire, et son art s'ouvre aux suggestions fécondes de l'accessibilité.

Les essais et nouvelles de ce volume *Changements de garnison* (« In preajma mutărilor », Editions Littéraires) procèdent des traditions bien connues de la prose antimilitariste, si apparentée à celles du même genre de toutes les littératures du monde, et que l'on goûte autant chez Georges Courteline, que chez le Roumain Anton Bacalbaşa ou chez le Tchèque Jaroslav Hasek. L'armée est considérée — durant les années évoquées par Saşa Pană — comme un instrument de répression sociale et d'abrutissement individuel. Ces deux aspects de l'activité et de la raison d'être de l'armée d'il y a 30 à 40 ans sont rendus dans les nouvelles *Changements de garnison* et *le Couloir sanitaire*, d'une part et, d'autre part, dans *Compartiments chauffés* et *Ici, vous allez vous la couler douce !* Dans les premières, les officiers supérieurs ne pensent qu'à des manigances qui leur rapportent gros; l'auteur les surprend encore en train de prêter main forte à des manœuvres électorales visant à empêcher le citoyen de voter selon ses opinions. Dans les deux dernières, nous apprenons à connaître, évoquée par une plume vibrante de colère, la troupe bafouée par ses supérieurs indolents et inhumains, ou bien traitée avec une indifférence criminelle.

Le volume contient aussi des pages appelées à souligner le contraste entre les réalités du passé et celles que l'auteur vit actuellement. Saşa Pană réussit surtout dans l'évocation de l'armée de jadis, qu'il connaissait parfaitement pour y avoir servi comme médecin militaire.

H. Zalis

TROIS JEUNES PROSATEURS

Le volume de nouvelles intitulé *la Fenêtre donnant sur la route* (« Geamul dinspre drum », Editions de la Jeunesse) marque les débuts d'un jeune écrivain: CONSTANTIN GEORGESCO. Outre plusieurs récits témoignant d'un souci constant de nous offrir des tranches de vie authentiques et des pages rendant habilement l'ambiance rurale *(Temps pluvieux, la Veille de la cueillette)*, *le Chant des noces*, pièce de résistance du volume, donne toute la mesure du talent de Constantin Georgesco. Puisant son inspiration dans la vie rurale, la nouvelle analyse sur plusieurs plans, d'une manière moderne, le passé et la vie présente d'un paysan. Marin Marcea est un personnage d'une personnalité vigoureuse, pittoresque, profondément ancrée dans une réalité précise (le théâtre de l'action est un village de la plaine du Bărăgan de nos jours). Il est le « type » de ces paysans dont la psychologie a subi des modifications mais qui n'ont pas complètement oublié le passé auquel ils confèrent un nouvel accent en le confrontant chaque jour au présent. Marin Marcea appartient à deux époques historiques dont l'écho se répercute sans trêve dans ses sentiments, ses pensées et ses gestes. Ce phénomène qui définit fort bien la psychologie d'une certaine catégorie de paysans, permet à l'auteur des effets littéraires prouvant sa connaissance nuancée et profonde de cette psychologie et son habileté à surprendre cette lumière, cette joie intérieures que les transformations sociales des vingt dernières années ont fait naître dans l'âme du paysan roumain.

Malgré un début assez inégal, *Entre deux trains* (« Intre două trenuri », Editions Littéraires, collection « Luceafărul ») de CORNELIU OMESCO captive l'intérêt. Vitaliste, Omesco préfère les personnages d'une structure spirituelle violente, ceux dont plusieurs tendances contraires ou un sentiment sourd

de mécontentement moral menace le précaire équilibre *(la Semence, la Terre et le Vin, Entre deux trains)*. Bien que l'auteur explore la psychologie de ses personnages avec le désir évident d'écarter tout critérium éthique ostentatoire, il demeure fidèle à l'idée qu'il est nécessaire de garder ou de retrouver une dignité partie intégrante de la personnalité humaine.

La Foulque (« Lişiţa ») de IOSIF PETRAN constitue également un début intéressant. Paru dans la même collection (« Luceafărul »), ce volume nous présente un écrivain formé, dont la personnalité s'est déjà cristallisée, capable d'apposer le sceau de son originalité sur le sujet traité. Le livre est dominé par l'analyse des états d'âme provoqués par des problèmes éthiques. L'auteur se range résolument du côté des «naïfs» qui s'obstinent à demeurer fidèles à une certaine échelle des valeurs, à une certaine ligne de conduite brutalement franchie par d'autres. Les causes et les effets de la dégradation arrachent à Iosif Petran un long cri de révolte. Pour lui, le vainqueur est bien souvent celui que la vie piétine injustement. *La Mort d'un violoneux, la Mer d'or, Un sourire par delà le temps, Iuventus ventus* comptent parmi les plaidoiries les plus caractéristiques de l'auteur. Par delà un certain moralisme parfois visible, cet univers éthique, ce don qu'a l'auteur de transmettre à ses pages le feu qui le dévore, nous permettent de reconnaître en Iosif Petran un écrivain qui promet.

Dan Zamfiresco

CELLA SERGHI: «LE LIVRE DE MIRONA»

Usant d'un artifice très répandu dans la prose moderne, l'auteur suit tout au long de dix années (1935—1945) le destin de Mirona Runco, écrivain, à travers les pages d'un journal appelées à former un roman.

L'héroïne note dans ce journal des événements, des portraits, des idées. Les pages oubliées sont reprises et accompagnées de commentaires actuels réduits au rôle de liants. Mirona vit au milieu d'une famille impossible, terrorisée par Catrina Caţian (une espèce de chef de clan) et toute enveloppée de mystères qui ne se dissiperont qu'à la fin du livre, comme, par exemple, l'énigme de Fana, la grand-mère. Au demeurant, l'héroïne court d'un bout à l'autre de l'Europe à la recherche de Fana. Arrivée en France, Mirona connaît la trouble ambiance des années 1936—1938; elle entre en liaison avec des jeunes de gauche — parmi lesquels se trouvent plusieurs Roumains — qui prennent parti pour les républicains espagnols. Quelques-uns d'entre eux deviennent ses amis. Personnage tout de chaleur, d'intelligence, d'audace, Lis, a quitté la Roumanie pour aller combattre en Espagne; elle finira par mourir dans son pays en luttant contre les ennemis de la démocratisation de la Roumanie, en 1945.

Mirona partagera directement ou indirectement les souffrances des juifs de Vienne. En Roumanie elle est en contact permanent avec Lisandra et les combattants anti-fascistes. Elle subit le vacarme infernal des bombardements allemands et participe à la fête de la victoire. L'héroïne vit dans trois milieux distincts: dans la famille Caţian, aux idées démodées, dans le manoir de Ştefan, gros propriétaire antibucolique et intellectuel brouillon qu'elle se prend à aimer de temps à autre, et dans l'univers nouveau, tout frais, qui lutte et qui lui rend l'équilibre moral.

Le *Livre de Mirona* (« Cartea Mironei ») est une alerte chronique de l'époque, truffée d'une bonne dose d'imagination et fort bien documentée. Cella Serghi évoque avec candeur l'univers intime de l'héroïne. Les portraits les plus réussis y sont les portraits de femmes (Lis, Marta, Giulia), sans parler du portrait réaliste de Catrina Caţian, et de la figure brumeuse et fluide de Fana.

M. Emilian

VALERIU CIOBANU: «HORTENSIA PAPADAT-BENGESCO»

Hortensia Papadat-Bengesco est l'un des auteurs les plus représentatifs de l'entre-deux-guerres. Par leur finesse d'analyse et la profondeur de l'observation presque philosophique de certains milieux sociaux sur leur déclin, ses romans marquent un véritable *moment* de la prose roumaine. Dans sa monographie (Editions Littéraires), Valeriu Ciobanu combat les critiques qui voyaient jadis en elle une émule de Proust, et étudie des sources plus propices à la compréhension de son œuvre. C'est la première fois qu'un spécialiste analyse ses essais poétiques en langue française pour démêler les traits caractéristiques de ses poésies d'amour: « offre brutale, masochisme, érotisme » (comme dans *Eté sensuel)*. Analysant le triptyque des poèmes d'amour en prose: *Eaux profondes, A Don Juan pour l'éternité, la Femme devant le miroir*, Valeriu Ciobanu se défend d'y voir une filière romantique; il propose des affinités avec Lautréamont et souligne par ailleurs ce que ces poèmes ont de commun avec la prose de plus tard, notamment un penchant pour le « *mécanisme psychologique*, pour une certaine façon de cerner la vie intérieure des personnages ». La voie qui conduira l'écrivain au roman, le critique la découvre aussi dans son œuvre dramatique et dans ses nouvelles.

L'analyse des romans constitue, au demeurant, la pièce de résistance de la monographie. Le critique les dissocie en romans des parvenus (ce cycle comprend: *les Vierges échevelées, Concert de musique de Bach* et *Voie secrète)* et en romans des déclassés, des ratés *(Racines* et *le Fiancé)*. Il souligne

les traits principaux de la romancière: les digressions absorbant la narration, l'absence de plan, la composition anarchique, la suprématie de l'analyse psychologique, pigmentée d'ironie et de sarcasme, la propension au grotesque, évidente surtout dans les portraits des personnages dominés par la concupiscence.

Valeriu Ciobanu consacre un chapitre à part à l'*Art littéraire* où, présentant une synthèse de ses idées, il définit le style de la romancière par ces mots: « Le caractère particulier du style oral d'Hortensia Papadat-Bengesco réside en ce ton de chaleureuse confidence faite au lecteur, qui se manifeste par une certaine désinvolture dans la façon de camper les personnages et, parfois, par un arrière-goût de médisance plus ou moins caustique, à l'adresse du monde qu'elle nous présente ».

Simion Bărbulesco

D. PĂCURARIU: ION GHICA

Le mérite principal de la monographie due à D. Păcurariu (Editions Littéraires, 1965) est de nous donner une biographie vivante de Ion Ghica; elle nous permet de suivre sa vie dans son déploiement multiforme et souvent contradictoire.

Ion Ghica fut surtout un homme d'action. D'une nature intensément dynamique, profondément intégré au destin de son pays, il fut avant tout une personnalité politique. Les bouleversements de l'époque, dominée par les événements de l'an 1848, par l'union des Pincipautés Roumaines, par l'affirmation de l'esprit roumain en général — y compris dans le théâtre, l'enseignement et la littérature — eurent en Ion Ghica l'un de leurs grands protagonistes. D. Păcurariu évoque les circonstances historiques non pour en faire un simple cadre introductif; il leur confère le rôle d'une fresque sur le fond de laquelle ressortent les initiatives de l'écrivain, ses affinités, ses antipathies, ses erreurs et ses apports majeurs.

Divers chapitres de la monographie analysent l'activité scientifique, historique et littéraire de Ion Ghica. Son talent de mémorialiste est souligné dans ses valeurs essentielles. L'auteur de la monographie procède également à certaines mises au point historiques d'un précieux intérêt.

Ainsi Ghica ne serait point un écrivain qui a atteint son apogée exclusivement vers la vieillesse. Les lettres adressées à Vasile Alecsandri, son œuvre maîtresse du point de vue littéraire, furent écrites non pas en 1880 comme on le croyait jusqu'à présent, mais bien 20 ans plus tôt, ainsi que le prouve D. Păcurariu.

Pour étudier la vaste activité de Ion Ghica, l'auteur se fonde sur un grand nombre d'informations. Cette monographie infirme d'anciens jugements, apporte de nouvelles contributions et des données inédites. Des manuscrits empruntés aux archives de la famille, le dépouillement de la presse de l'époque, autant roumaine qu'étrangère, la révision critique de tout ce qui a été écrit sur l'écrivain, ont permis à D. Păcurariu d'élaborer une monographie témoignant de beaucoup d'érudition et exempte d'approximations hasardeuses.

V. Fanache

ECHOS

• Le N°. 11/1965 de la revue soviétique « Innostrannaia literatura » publie sous le titre: *Vers de poètes roumains* un choix de poésies de Tudor Arghezi, Demostene Botez, Mihai Beniuc et Miron Radu Paraschivesco. Les traductions sont signées par D. Samoilov, R. Moran, Iacob Belinski, I. Kojevnikov. Le recueil *Nous, ceux du XXe siècle*, publié par les Editions « Hudojestvennaia literatura » contient entre autres des poèmes signés par 12 poètes roumains. On remarque particulièrement les vers de Tudor Arghezi traduits par Anna Akhmatova.

A Vilnius, en U.R.S.S., vient de paraître également une traduction lithuanienne du *Journal du front* de Haralamb Zincă.

ECHOS

• *Dans le cadre de l'Association Internationale des Etudes du Sud-Est européen, la première réunion de travail de la Commission pour l'histoire des idées dans l'Europe de Sud-Est a eu lieu à Bucarest. Les travaux de la commission ont été dirigés par le prof. Mihai Berza, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.*

• Le poète munichois Hans Diplich signe son second volume de *Traductions de la poésie populaire roumaine* (le premier volume parut en 1953). Les équivalences allemandes sont accompagnées d'un important appareil critique, signé par l'auteur de la traduction.

ECHOS

• Le prix du Comité d'Etat pour l'Art et la Culture, accordé au meilleur spectacle d'une pièce roumaine, a été remporté par le « Petit Théâtre » de Bucarest pour *Si étrange que cela paraisse*, pièce de Dorel Dorian (mise en scène de Radu Penciulesco). Le prix de la meilleure interprétation d'un héros contemporain dans une pièce roumaine est revenu au principal interprète du même spectacle, George Constantin, ainsi qu'à György Kovacs, artiste du Peuple, du Théâtre Hongrois d'Etat de Cluj, pour sa création du rôle de Manole Crudu dans *la Mort d'un artiste* de Horia Lovinesco.

Théâtre Cinéma

«JE NE SUIS PAS LA TOUR EIFFEL»

Au nombre des nouvelles pièces de théâtre qui ont attiré l'attention du public et des spécialistes roumains, on trouve cette « pseudo-comédie », plus exactement une sorte de poème lyrique imprégné d'humour, qui porte le titre de *Je ne suis pas la tour Eiffel* et la signature d'Ecaterina Oproiu. Cette œuvre marque les débuts littéraires, à la scène, d'un auteur bien connu pour son activité dans la presse et dont les chroniques de film, de télévision et de théâtre sont fort appréciées.

Bien que la liste des rôles soit assez longue, il s'agit au fond d'une pièce à deux personnages qui ne sont même pas nommés, mais simplement indiqués par les pronoms: « Elle » et « Lui »: deux jeunes gens qui font connaissance par hasard à une station d'autobus. La cohue les empêche de monter dans le véhicule et ils se voient obligés de faire chemin ensemble, à la recherche d'un autre moyen de transport. Leur route continue dans la campagne, à travers champ. Les héros découvrent qu'ils s'aiment et imaginent l'avenir de leur éventuel ménage. A ce moment l'action bifurque: une partie se déroule sur le plan, soi-disant réel, mais de plus en plus symbolique, de leur chemin à travers fondrières, hors des sentiers battus, l'autre, qui se poursuit dans l'imagination, reconstitue toutes les joies et les défaites du couple, jusqu'à la séparation finale. La formation de chroniqueur cinématographique d'Ecaterina Oproiu lui a fait connaître à fond les possibilités dynamiques d'une action déroulée sur plusieurs plans. Elle a adapté ces possibilités aux exigences de la scène. Condensant les faits et s'appuyant avant tout sur la force du dialogue, elle a réalisé une construction très théâtrale, dans le meilleur sens du terme, c'est-à-dire expressive surtout par l'attitude, les réactions et les rapports des personnages.

Que veut nous démontrer ce conte d'amour allégorique? La première signification est liée directement au conflit entre «Elle» et «Lui». «Lui» est un fanatique de l'effort, un personnage qui néglige constamment son existence intime au bénéfice de ses plans et de son travail, un romantique de l'action créatrice et du bien-être général. Architecte, il est prêt à tout sacrifier à son idéal et en arrive à mener une existence presque inhumaine. « Elle » — doctoresse — ne souhaite qu'une petite existence, philistine, où

le confort matériel et la tranquillité priment tout, et pour justifier sa paresse, son refus de tout effort désintéressé, elle affiche une sorte de cynisme facile. Mises à l'essai au cours d'une existence conjugale imaginaire, les deux conceptions s'avèrent également destructives pour le couple. La première, parce qu'elle chasse toute joie de la vie intime, par l'austérité d'un renoncement souvent inutile. La seconde parce qu'elle traîne tout dans la fange des compromis petits-bourgeois, appauvrissant l'amour par une ambition mesquine, par le respect de conventions absurdes et par des concessions immorales. Ainsi, l'auteur prouve la nécessité d'un équilibre, d'une alliance de principe entre deux attitudes extrêmes et nie, au nom de la plénitude humaine, autant l'abnégation fanatique excédant la mesure humaine que l'abdication, le renoncement à l'idéal et le refuge en une existence sans but.

Par delà cette première démonstration d'ordre éthique, la pièce a aussi un autre sens. Elle veut rappeler aux spectateurs la fragilité et la complexité de la vie intime, et montrer combien d'efforts conscients sont nécessaires à l'homme pour gouverner et diriger, autant qu'il le peut, sa nature intérieure. Le bonheur ne tombe pas du ciel, semble dire la pièce d'Ecaterina Oproiu; il ne coïncide pas avec les réussites que l'homme enregistre au dehors de lui-même, par les transformations qu'il impose à la nature extérieure; il n'est pas une récompense attribué automatiquement à tout membre de la société ayant rempli ses obligations courantes. Le vrai bonheur, riche et durable, se conquiert de haute lutte, à travers cent épreuves et défaites, et dépend en grande partie de la volonté, de la lucidité dont use l'individu pour diriger son existence.

La pièce n'a rien de moralisateur. Au contraire, son écriture exubérante, d'un humour infatigable, ses morceaux de bravoure fantaisistes et toujours imprévus la font avancer à un rythme alerte, vivant. Elle s'est acquis à la fois le suffrage des gens de théâtre et ceux du public. Montée jusqu'ici sur deux scènes de province, avec des troupes de jeunes (à Piatra Neamț le réalisateur est Ion Cojar, à Cluj, Sorana Coroamă), elle a obtenu un grand succès, permettant à Virgil Ogrezeanu et à Eugenia Dragomiresco, à George Matei et à Melania Ursu des interprétations pleines de brio et de charme. Actuellement la pièce se joue à l'un des grands théâtres de Bucarest, le théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », où la mise en scène est assurée par Valeriu Moisesco, l'une des personnalités les plus discutées parmi les jeunes metteurs en scène roumains. La formule adoptée est hardie et originale. La scène est au centre de la salle, entre deux petits amphithéâtres, et les acteurs Rodica Tapalagă et Octavian Cotesco s'appliquent à suggérer les changements de décors et de situations, par leur jeu, sur une plate-forme presque vide. Cette version de *Je ne suis pas la tour Eiffel* est la première expérience de «théâtre en rond», en Roumanie.

ANA MARIA NARTI

Rodica Tapalagă et Octavian Cotesco

Radu (Dan Nuţu) et Anca (Irina Petresco)

«DIMANCHE À SIX HEURES»

Dimanche à six heures porte à l'écran une histoire d'amour, celle de deux adolescents engagés dans l'action révolutionnaire clandestine. Les auteurs du scénario (Lucian Pintilie, réalisateur du film, et Ion Mihăileanu) ne se sont pas proposé d'évoquer largement la période d'avant-guerre, d'en brosser le tableau social et politique, mais simplement d'examiner un aspect de cette époque, lourde de sacrifices et de luttes, illustré par le destin finalement tragique des principaux héros. Sujet généreux et grave, dont la résonance est profonde dans la conscience du peuple roumain.

Les épisodes du film se succèdent sans respecter la chronologie, tels qu'ils reviennent à la mémoire de Radu, le jeune révolutionnaire. Nous le voyons à la fenêtre d'un wagon, partant pour une nouvelle mission, enregistrer d'un air absent le brouhaha de la gare, absorbé, consumé par des souvenirs pénibles. L'appareil se substitue au personnage, promène un regard neutre sur l'animation bruyante du quai, puis les souvenirs se précisent: l'écran semble déchiré, foudroyé par l'image de la cour intérieure d'un immeuble à plusieurs étages, dont les balcons défilent rapidement comme vus d'un ascenseur qui descend, et par celle d'un corps écrasé au milieu de la cour. D'autres souvenirs affluent à la mémoire, puis à nouveau la cour de l'immeuble; le quai, un couloir contourné et sombre, un grillage à travers lequel la lumière pénètre à flots, aveuglante. Et de nouveau des souvenirs, des scènes vécues, avec des interruptions violentes qui reviennent de façon obsédante.

L'action principale reconstitue, d'une séquence à l'autre, l'amour entre Radu et Anca, une jeune fille que Radu connaît par hasard, sans deviner en elle la combattante hors-la-loi avec laquelle il doit prendre contact «dimanche à 6 heures», à un rendez-vous clandestin. Circonstance décisive, ce rendez-vous détermine un changement de tonalité dans les scènes où paraissent les deux amoureux. La poésie insouciante des premières promenades est remplacée par une tension accrue, sans pour autant perdre son lyrisme et son authenticité, ni la simplicité qui caractérise les meilleures séquences. Il faut apprécier ici la qualité du jeu des acteurs. *Dimanche à 6 heures*, qui peut être considéré comme un film à deux personnages, marque l'excellent début d'un étudiant, Dan Nuţu (Radu) et réaffirme la sensibilité, le charme d'Irina Petresco (Anca), qui témoigne ici des multiples ressources de son talent. Dans le jeu des deux jeunes protagonistes, le quotidien devient poétique, la poésie n'est jamais artificielle. Le romatisme émouvant de l'adolescence transparaît dans les répliques jamais recherchées,

dans les silences, les pensées prononcées à voix haute ou exprimées par un geste. Une scène est notamment à retenir pour la qualité de l'interprétation: A la veille du départ, Radu essaie de cacher sous un air faussement désinvolte sa souffrance devant une séparation imminente, et peut-être définitive, tandis qu'Anca semble pressentir la fin tragique de leur amour. Tous deux trahissent, avec un naturel sans défaut, par delà le calme apparent de ce dernier rendez-vous, leur combat intérieur: le doute, l'inquiétude alourdissent leurs regards, les mains d'Anca semblent parler, et son désir de passer ensemble la nuit (leur première nuit) qui les sépare de l'implacable lendemain est à la fois d'un naturel et d'une pureté extrêmes.

Attentifs à provoquer des chocs émotionnels, les auteurs du film se sont parfois laissés entraîner par le côté formel de la réalisation, aux dépens de la substance même du scénario. Cela explique en partie certaines obscurités, certaines invraisemblances, ou des effets trop recherchés. Mais *Dimanche à 6 heures*, qui a fait naître bien des discussions contradictoires, n'en impose pas moins à l'attention générale les débuts au cinéma du jeune réalisateur. La personnalité de Lucian Pintilie, connu jusqu'ici comme metteur en scène au théâtre, s'affirme dans ce premier film par de prometteuses recherches de style et de langage, par le laconisme et l'expressivité fort modernes de l'image et de l'interprétation. Il a d'ailleurs bénéficié de la collaboration d'un excellent opérateur, qui en est, lui aussi, à son premier long métrage: Sergiu Huzum. Sans entrer dans le détail des qualités de l'image, remarquons seulement la simplicité et l'authenticité — dans le sens que la cinématographie contemporaine donne à ce mot — de la plupart des cadres. La caméra évolue librement comme un témoin oculaire, tantôt enregistrant passivement, tantôt procédant à des investigations subtiles, sans jamais laisser l'impression d'une élaboration savante de l'image. L'illustration musicale de Radu Căplesco est remarquable par son relief et sa force de suggestion.

D. COSTIN

ÉCHOS

• Au Festival International de danse de Paris *(1965)*, Magdalena Popa, ballerine roumaine, a reçu « L'Etoile d'Or » pour la meilleure interprétation féminine.

• *Nouveaux films roumains:* Aux portes de la ville, *sur un scénario de Francisc Munteanu (qui assure aussi la mise en scène) d'après « Mademoiselle Nastasia », pièce de George Mihail Zamfiresco; dans les rôles principaux Ion Dichiseanu, Silviu Stănculesco, Mircea Constantinesco, Silvia Fulda et une débutante, Anca Irina Ionesco.* Echec au roi, *film d'aventures, mise en scène de Haralambie Boroş (qui est aussi l'un des interprètes), scénario d'Al. Andriţoiu et Nicolae Stefănesco, avec Emil Botta, Ion Besoiu, Lazăr Vrabie, Silvia Năstase et une débutante, Elena Maria Vitas.* La chambre blanche, *film sur la vie médicale, scénario de Ion Băieşu, mise en scène de Virgil Calotesco, qui dirige une équipe de bons acteurs comme Luminiţa Iacobesco, Ion Besoiu, C. Raufchi, Silviu Stănculesco et Amza Pellea.*

• *Philippe Lecomte de Nouy, directeur de la revue « Art Voices » (New York) a publié récemment dans la revue « France - Amérique », sous le pseudonyme de Saint-Evremond, un article intitulé* La Roumanie artistique d'aujourd'hui. *L'auteur y relate les impressions de son voyage en Roumanie et insiste spécialement sur les œuvres de peinture qu'il a vues à cette occasion.*

• *A Valmiera, dans la R.S.S. de Lettonie, a eu lieu la représentation de* la Mort d'un artiste *de Horia Lovinesco, dans une mise en scène d'Aleksandr Lemainis. Le théâtre deGnezno (R.P.Polonaise) a monté la comédie* Sois sage, Cristophore, *du dramaturge roumain Aurel Baranga.*

• Les ciné-clubs ouvriers de Roumanie sont très actifs. Ainsi le « Ciné-club des cheminots » de Timişoara a tourné ces derniers temps trois courts métrages artistiques, *la Fille en blanc, le Timide, la Voix de mon ami* et les documentaires *Pages d'histoire, 12 heures au-dessus du Timiş, Ce que le voyageur ignore,* tandis que dans la ville Oţelul Roşu, le «Ciné-club des sidérurgistes » réalisait les documentaires *Jeunesse, Souvenir de Doubrovnik* et *Cheia.*

• *Trois films documentaires roumains:* Suite du Banat, la Céramique d'Oboga *et* la Fille du Someş *ont été présentés à Florence au VIIe Festival du film ethnographique et sociologique.*

• L'exposition « Aspects du Vieux-Bucarest », organisée dans les salles du Musée d'histoire de la ville de Bucarest, comprend notamment des toiles et des dessins de valeur signés par Ştefan Luchian, Jean Al. Steriadi, Ştefan Popesco, Carol Pop de Szathmary, Sava Henţia et Nicolae Jiquidi.

• Citons, parmi les premières théâtrales de la seconde partie de la saison bucarestoise: *le Deuil sied à Electre* d'Eugene O'Neill et *Don Juan ou la passion de la géométrie* de Max Frisch (au Théâtre National «I. L. Caragiale »); *Il était une fois deux orphelines,* comédie d'Eugen Mirea, et *Henri IV* de Pirandello (au Théâtre « C. I. Nottara »); *L'Ile* de Mihail Sebastian (au Théâtre de Comédie), *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams (Théâtre Lucia Sturdza-Bulandra); *Simples coïncidences* de Paul Everac et *Loove* de Murray Schisgall (Petit Théâtre); *l'Idole* et *Ion Anapoda,* de G. M. Zamfiresco et *le Hérisson du bouchon parfait* de Ion Băieşu (Théâtre Barbu Delavrancea), *12 Hommes en colère* de Reginald Rose (Théâtre Juif d'Etat).

• Le Théâtre d'Opéra et de Ballet de Bucarest a présenté en première deux ballets roumains, *Concertino* (chorégraphie de Gelu Matei sur une musique de Dinu Lipatti), et *Mademoiselle Nastasia* (musique de Cornel Trăilesco, chorégraphie d'Oleg Danovski, d'après la pièce homonyme de George Mihail Zamfiresco).

Beaux-Arts

PALLADY-MATISSE

CORRESPONDANCE

par **BARBU BREZIANU**

Les subtiles interférences artistiques, les affinités spirituelles unissant deux des peintres contemporains les plus représentatifs — le Français Henri Matisse (1869—1954) et le Roumain Teodor Pallady (1871—1956) sont en général connues.

Appartenant à la même promotion de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, ils fréquentèrent ensemble la classe du peintre Gustave Moreau et gardèrent chacun, au cours de leur carrière, leur personnalité distincte quoique abordant parfois leurs sujets dans le même esprit. L'art de Pallady «peintre de la satiété intellectuelle », comme fut surnommé cet amateur de Baudelaire et de Mallarmé — est, malgré tout, le successeur des peintres roumains du passé. L'austérité du dessin, l'économie du coloris, cette peinture à l'huile si proche de la fresque furent, à juste titre, soulignées par la critique. Vers 1910 — la chose n'est pour ainsi dire pas connue — Pallady avait l'intention de peindre les murs de la petite église de Bucur sur les quais de la Dîmbovitza; mais, à l'époque, les autorités firent la sourde oreille.

Le comparant à Matisse, le critique et historien de l'art Jean Alazard constate que chez Pallady « *la tonalité générale est bien différente, et, en tout cas, très personnelle au peintre qui aime les harmonies atténuées en leurs résonances* ». En effet, alors que chez le maître du fauvisme — « King of the Fauves » comme on a surnommé Matisse — le dessin serpente pour aboutir à certaines formes décoratives, tandis que son coloris est, la plupart du temps, exalté, fougueux, dyonisiaque — le peintre roumain garde une sobriété presque constante, un calme et une musicalité intérieurs qui permirent à un autre peintre roumain, Nicolae Tonitza, de le comparer à un subtil soliste capable de faire vibrer « la délicatesse et les tristes accents de l'orgue ».

Pallady se mettait en colère aussi souvent que l'on essayait d'établir des analogies faciles entre lui et le peintre français:

— Ce n'est pas ça qui compte, s'écriait-il. Ce qui importe, c'est ce que l'on fait soi-même. Cette rage des comparaisons est exaspérante. Je peins à ma manière, non pas à celle des autres... Nous n'avons été que des amis et des camarades *.

Entre autres témoignages de cette camaraderie figurent les dessins où les deux peintres s'efforcèrent, dans un esprit d'aimable réciprocité, de saisir chacun la physionomie de l'autre. On connaît plusieurs portraits de Pallady par Matisse: le premier, qui a été publié, est une étude au charbon, daté 29 juillet 1939. Rendue avec une certaine application, la physionomie de Pallady y paraît morose et dépourvue de cette spiritualité et de cette noblesse qui le caractérisaient; elle présente plutôt

* Henry Blazian, *Pallady*, Bucarest, 1958. Tout en reconnaissant que la peinture de Pallady « évoque la musique », le *Dictionnaire Bénézit* (vol. VI, p. 491, éd. 1956) dit que l'artiste roumain est « profondément différent », malgré « certaines rencontres formelles »

un aspect concupiscent et bourgeois, complètement étranger à sa nature[1]. Par un contraste saisissant, le second portrait — offert par Matisse en 1949, avec deux autres œuvres, au Musée d'Art de Bucarest (après avoir figuré à non moins de 15 expositions aux Etats-Unis, en Argentine et en Belgique) — est un dessin synthétique à la plume d'une pureté ravissante; la tête du peintre roumain avec son grand front bombé, sa barbe en tempête, son regard orgueilleux et clair, se trouve, cette fois, rendue avec toute son acuité et son éclat spirituel. Au cours de la même année (1939) — et peut-être de la même séance — Pallady réussit, à son tour, à rendre dans un beau dessin pictural (collection du Musée Zambaccian, Bucarest) la figure pénétrante, voilée par les verres cerclés d'or, de celui qui illustra les poèmes de Charles d'Orléans et ceux de Ronsard.

La correspondance échangée assidûment, et plus particulièrement durant la seconde guerre mondiale, par les deux artistes, temporairement séparés par l'odieux rideau de fer et de feu du front reflète la nature de leur amitié. Voici le texte de quelques-unes de ces « lettres soigneusement pliées et rangées entre les feuillets jaunis d'un livre posé sur une table de chevet».[2] Ce cycle épistolaire a provoqué l'inquiétude de Pallady qui, de Bucarest, avait d'abord envoyé à Matisse une brève carte postale. Le style syncopé, l'écriture nerveuse trahissent l'angoisse de l'artiste roumain:

« *Mon cher ami... Je suis sans nouvelles de toi depuis ta longue lettre à laquelle j'ai répondu de suite. La santé? dis-moi... Rassure-moi, car j'ai appris que tu étais allé à Lyon (?). T'embrasse*

T. P. »

Henri Matisse répond:

« *Cher ami,*

Je suis ennuyé de te savoir pas bien heureux. Tu ne peux rien pour ou contre les événements. Tu es comme moi; fais donc ce que je fais qui me réussit très bien; travaille, occupe ton esprit. Je m'y trouve même très heureux souvent quand j'ai bien rempli ma journée. Tu dois, sans te laisser aller à une rêverie vague, ou même en rêvant vaguement, faire quelque chose qui t'empêche de voir le noir de notre moment. Moi, je peins trois heures par jour: de deux heures à 5 heures. Après avoir illustré Ronsard,[3] *je suis pris pour Charles d'Orléans. Je vais même écrire le texte, ce qui me fera passer des heures.*[4] *Je fais donc des pages d'écriture pour préparer mon édition. Fais des pages d'écriture, tu domineras ta nervosité. Tu dois sortir de ta mélancolie si tu veux bien m'écouter. Que faut-il de décision pour prendre un porte-plume et faire des ronds et des jambages qui, combinés, forment des lettres? Trouve donc quelques légendes en vieux langage de ton pays.*

Je pense aux amis — à toi, à toi qui es si loin —, je te vois faisant les cent pas dans ta chambre d'hôtel[5] *— dessinant des lettres qui ne viennent pas.*

J'ai trouvé une belle blouse roumaine ancienne — une blouse de broderie au petit point vieux rouge qui a dû appartenir à une princesse; et j'en désirerai bien d'autres[6] *— que j'échangerais contre un beau dessin. Tu sais que j'ai toujours le dessin que je t'ai donné ainsi qu'un autre portrait pour toi.*

Quand pourrai-je les envoyer?
Cher ami, écoute-moi, j'ai raison.
Je t'envoie mes sincères amitiés,
Henri Matisse ».

En marge: « *Je n'ai pas été à Lyon — les bobards volent partout, il ne faut jamais y croire. Je n'ai pas eu de crise depuis 3 mois, mais je vis au lit.* »

« *Bucarest, le lundi 25 nov. 1940*

[1] Dessin paru dans la monographie *Matisse* de Georges Besson (Ed. Braun, 1942, Paris, p. 36)
[2] H. Blazian, *op. cit.*, pag. 12. Les manuscrits de la correspondance de Matisse sont conservés aux archives de la Bibliothèque Centrale d'Etat de Bucarest
[3] *Florilège des amours de Ronsard*, 1948, Paris, éd. Albert Skira. En février 1949 le peintre offrit un superbe exemplaire du tirage de 300 exemplaires sur « Vélin d'Arches », avec dédicace, au Musée d'art de la R. S. de Roumanie
[4] *Les Poèmes de Charles d'Orléans* devaient paraître en 1950 aux éditions Tériade; chaque poème est transcrit et orné de la main de Matisse
[5] Pallady, évacué par les autorités militaires, s'était vu forcé de chercher refuge dans un petit hôtel de Bucarest
[6] On sait que Matisse, passionné d'art décoratif populaire, a peint aussi des modèles vêtus de blouses bulgares et hongroises

(après les tremblements... de terre)
«Cher ami,

Les mots n'ont plus de valeur si ce n'est pour donner signe de vie. Mais la pensée reste fidèle et affectueuse.

Ton

T. Pallady

Deux cartes adressées à Nice sont restées sans écho.»

Le fonctionnement de la poste était défectueux, Matisse lui répondra seulement 11 jours plus tard:

«1940, déc. 7, Nice.

Mon cher ami,

J'ai été bien inquiet à ton sujet surtout au moment du tremblement de terre — aussi ta lettre m'a fait le plus grand bien. Je n'ai reçu de toi qu'une lettre à laquelle j'ai répondu immédiatement, mais il y a déjà longtemps.

J'ai imaginé que tu devais travailler, faire quelque portrait de personne sympatique. Je voudrais bien te voir revenir.

Pour moi j'ai continué malgré que le travail soit assez difficile parce que l'artiste n'a la possession de son esprit que lorsqu'il est devant son chevalet. Il ne faut plus compter en ce moment sur le travail inconscient qui se faisait entre deux séances — il est remplacé par une vague angoisse collective formée par les malheurs de toute sorte qui accable tout le monde je crois sans exception. Nous, heureusement, nous avons notre vieille idée de peinture qui nous a fait déjà chasser tant de choses auxquelles les autres tiennent avant tout. J'aime à croire que ta santé est bonne dans ce climat qui est le tien et qui certainement serait trop rude pour moi. Moi, je vais bien avec bien des soins. Je vais joindre à ma lettre deux photos du tableau que tu as vu tant travailler et qui a fini par aboutir à une chose que tu jugeras imparfaitement sur la photographie. Mais c'est à mon avis ce que j'ai fait de plus significatif comme expression colorée. Mais cependant avec une nature morte — faite d'un coquillage, d'un pot à fleurs bleu, d'une tasse à café, d'une cafetière et de 3 pommes vertes sur table de marbre, noir et vert — et que j'ai travaillée (transformée) pendant 30 séances — je me crois arrivé au bout de ce que je puis faire dans ce sens abstrait — à force de méditations, de rebondissements sur les différents plans d'élévation, de dépouillement (j'espère que tu me comprends ou que je me fais comprendre plutôt). Pour ce moment je ne puis aller plus loin, et je ne puis même, il n'en est pas question, me répéter. Aussi, je me suis entraîné à rester dans une conception moins extraordinaire, moins spirituelle — et je me suis rapproché de la matière des choses. Pour cela j'ai peint des huîtres. Là, mon cher, des sensations gustatives sont nécessaires et il faut qu'une huître en représentation reste un peu ce qu'elle est, un peu le rendu hollandais.

Voilà la 3e toile que je fais sur ce sujet; bien entendu je fais tout en m'en défendant, las de la pièce, de l'espace environnant. Je me suis laissé la bride sur le cou, cela m'a demandé de grands efforts et je suis arrivé à retrouver des qualités naturelles mais que j'avais dû brider depuis longtemps — des saveurs de peinture savoureuses qui, je crois, t'intéresseraient. Je ne sais ce que sera la suite. Je ne suis pas certain de ce que vaut ce que je viens de faire, l'enfant vient de naître. Mais je suis certain que ces tableaux, quoique vifs de couleur, ne peuvent se rendre qu'avec la peinture à l'huile — tandis que depuis longtemps il n'était question pour moi que de lignes et de couleurs et n'importe quel moyen m'était indifférent, aquarelle, gouache, il n'était question que du mariage expressif de surfaces colorées et proportionnées différemment. Je crois que c'est un résultat. Je voudrais vivre assez vieux pour revenir à ma précédente conception et voir ce que mon nouveau travail y pourrrait ajouter. Ecris-moi encore si c'est possible.

A toi

Henri Matisse.»

pag. 4 en marge: *«Je joins donc à cette lettre deux photos du tableau espérant que si la Censure croit devoir les supprimer, elle voudra bien laisser passer cette lettre bien innocente.*

pag. 1 en marge: *«La différence d'expression des deux personnes dans le premier et le dernier état de la dormeuse vient de ce que j'ai à la fois changé de modèle, sans que ce dernier ait posé pour ce tableau; je m'en suis trouvé impressionné, sa distinction s'accordant ainsi bien mieux avec le calme de mon tableau. Que n'en vois-tu les couleurs!»*

Suit une page portant le croquis du modèle de profil, vêtu de la fameuse blouse roumaine que Matisse dessina et peignit dans plusieurs variantes. Il consacra toute une année à ce tableau nommé

HENRI MATISSE: *Le portrait du peintre Pallady* (Musée d'Art de la R. S. de Roumanie)

le Rêve. Luc Benoist, reproduisant 5 images successives de la *Blouse roumaine,* précise qu'Henri Matisse travailla à cette œuvre du mois de décembre 1939 jusqu'en mai 1940 (*Regard aux clefs de l'art,* Paris, 1962, p. 168).

Le croquis de Matisse porte un numérotage correspondant aux couleurs et exigeant implicitement la confirmation de certains détails concernant le chromatisme employé.

> « *1. bleu pâle, presque blanc*
> *2. vermillon froid qui a pris par le voisinage, dans la combinaison, la profondeur, la souplesse du rouge de Venise (pourquoi n'ai-je pas pris alors du rouge de Venise, mais parce que ses réactions sur ses voisins sont moins intenses)*
> *3. table violet de cobalt clair que tu m'as vu employer pour cela, donc tu en connais l'intensité*
> *4. ocre jaune pur en frottis*
> *5. chairs, rose cadmium vermillon un peu chaud*
> *6. fond du carré brodé jaune citron*
> *7. jupe et tout ce qui est linéaire est noir d'ivoire*
> *8. outremer et blanc en frottis, même ton que la blouse en plus foncé*
> *9. toile blanche.*
> *Voilà un tableau qui a duré un an — ceux qui ne verront que la façon dont j'ai représenté la chevelure et la broderie de l'épaule, croiront que je suis un farceur. Mais toi... tu sais !* »

La deuxième page porte deux ou trois croquis avec indications de couleurs, suivis d'une prière pleine d'un humour amer et adressée à la censure du courrier:

> « *Je me permets de faire remarquer à la Censure que tout ceci n'est qu'une conversation entre deux bons amis vieux peintres que l'éloignement attriste. Je lui serais bien reconnaissant si elle... juge ainsi et permet à ce bavardage spécial d'arriver à destination.*
>
> *Henri Matisse* »

★

Bien qu'une part de la correspondance de Matisse se soit égarée — peut-être à jamais — nous avons pu en découvrir le reflet dans le *Journal* du peintre Pallady, dont le professeur George Opresco, membre de l'Académie, a publié un important fragment. *

---

* Acad. G. Opresco: *Pallady nous parle de lui et de sa peinture* dans la revue *Secolul 20,* No 12, 1963

HENRI MATISSE : *la Blouse roumaine*

Outre les notes directes sur les lettres de Matisse, ce journal comprend aussi les brouillons de plusieurs lettres.

En voici des extraits:

« *Jeudi 1 mai* [1941]

Ta lettre du six mars est arrivée à peine aujourd'hui. Merci mon cher vieux d'avoir ajouté à ton télégramme les détails de la lettre car c'est, comme tu le dis, quelque chose d'entendre dans la tourmente la voix d'un ami. J'espère qu'à présent tout est rentré dans l'ordre et que tu as pu reprendre ton activité d'artiste et d'ornitologue. La mienne, ici, est pour ainsi dire vide. Le découragement me gagne... car j'ai beau me dire « Tu vis en dehors des événements », j'en suis quand même leur prisonnier. Et puis, que puis-je attendre encore de la vie ?

T. P.

Vendredi 2 mai

reçu lettre Matisse répondu

C'était malgré tout, une continuation. Le fil a été rompu... ! !

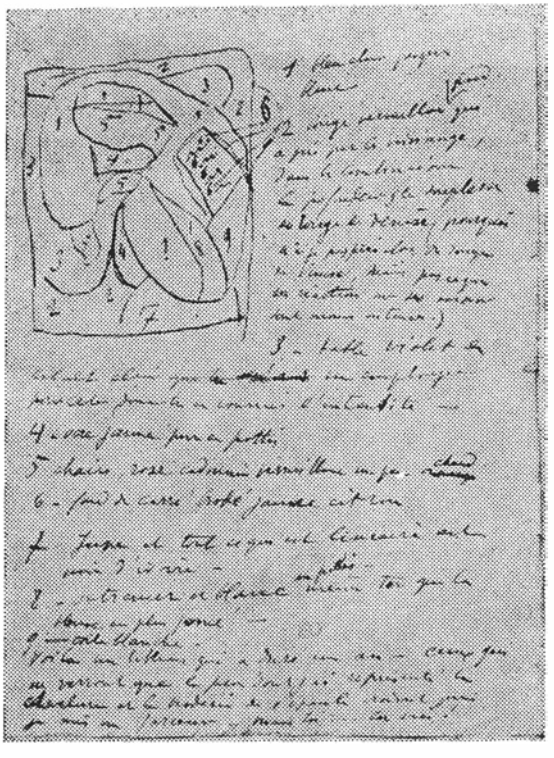
Voici 14 mois que je suis dans cette chambre d'hôtel où j'ai essayé de me faire une vie (en attendant), m'efforçant à travailler... me voici à bout. Ma pensée est là-bas avec tous mes souvenirs... Je leur tends mes bras avec désespoir car je ne vois pas la fin de tout ça.

Je t'embrasse et te prie de me donner des nouvelles.

Vendredi 13 juin

reçu lettre de Matisse
Tout à fait remis... ! !
Me parle aussi de Rouvèyre. *

* André Rouvèyre (né en 1879), dessinateur et écrivain français; il était des amis de Moréas et d'Apollinaire



Matisse demande à Pallady son avis sur les couleurs employées dans l'un de ses tableaux (facsimilé)

Samedi 14 juin

Mon cher Matisse, combien tu as raison, mon vieux, de m'encourager à la vie... sans m'exaspérer des événements... Mais tu n'as pas pensé que parfois la vie n'a plus de sens... lorsque l'espoir ou la confiance font défaut. Il faut croire à q. q. chose pour aller de l'avant... car lorsque tout s'est effondré et que l'on a acquis la certitude que Rien ne sert à Rien... que l'on est à la limite... à... l'extrême peut-être (?)

On se dit à quoi bon.

« Meurs, vieux lâche. Il est trop tard... »

Et voilà le texte tel quel de la lettre, postée quatre jours après:

« 18 juin 1941

Je ne saurais te dire combien je suis heureux des bonnes nouvelles que tu me donnes de ta santé, mon cher vieux... Tu as raison de m'encourager à la vie... Mais tu n'as pas pensé qu'elle n'a plus de sens lorsque la confiance et l'espoir fon' défaut...

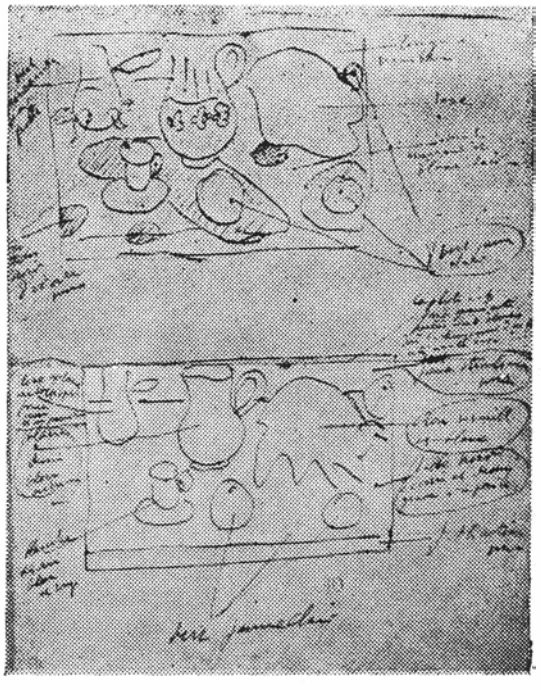
Il faut croire en quelque chose pour aller de l'avant... Mais lorsque tout s'est effondré de ce qui fut notre vie, et que l'on a acquis la certitude que Rien ne sert à Rien, que l'on est arrivé à la limite... extrême peut-être. On se dit « Meurs, vieux lâche, il est trop tard » (l'Horloge, Baudelaire)...

Et pourtant ! je continue à peindre par volonté... *à dessiner surtout; car la forme m'a toujours intéressé, préoccupé plus que la couleur* qui en fait partie. *Oui, « emprisonner la forme »... Je pense à la plupart des Bonnard qui m'ont, toujours, rappelé des panniers d'ouvrages ou des échantillons de laine qui gisent pêle-mêle...*

Comme tu le vois, je continue malgré tout *à divaguer sur la peinture, quand ce n'est sur l'écriture qui fût une de mes passions... (Emprisonner la pensée) Je ne te dirai rien de tout ce qui se passe ici, les échos doivent te parvenir... Je suis toujours là dans ma chambre d'Hotel où les* Bruits *me parviennent... Mes pensées sont ailleurs, dans le passé... Je pense avec attendrissement à ta résurrection et t'embrasse. Souvenirs autour de toi...*

Ton

T.P. »



Croquis de Matisse sur une lettre adressée à Pallady (facsimilé)

Du mois de juillet au mois d'août nous ne possédons aucune page. Nous retrouvons cette correspondance après les grandes vacances:

« Mon bien cher ami,

Combien je suis heureux des excellentes nouvelles de ta santé et de ton travail d'Ange

— je t'embrasse —

Que te dirais-je de moi, que tu ne saches déjà? — ... Car hélas rien n'est changé. Je tourne comme un cheval de... « Meule » (?) dans ma chambre d'Hôtel, où des fleurs se dessèchent dans les vases, où des fruits pourrissent dans le compotier sans que je puisse me décider à les peindre. D'ailleurs la Toile *est devenue une matière introuvable (La toile à peindre). Aussi me voici (j'allais dire) réduit à dessiner... Mais n'est-ce pas l'essentiel?... Je feuillette parfois un Album de* tes... *dessins, emporté de Paris que je critique et admire tour à tour... « Je ne plains pas... la misère des Artistes... etc... » que tu me cites d'Anatole France... Il doit faire allusion aux* Cadres *(?) Car qu'en sait-il ce Bourgeois en Pantoufles...*

La vie d'un chacun est un enclos secret... et ce qui peut faire souffrir l'un, peut glisser sur le voisin.

La joie se partage, la souffrance nous appartient.

Oui, vivre c'est lutter *(comme* tu le dis *en grosses lettres).*

Je laisse la parole à Baudelaire

Le goût du Néant

Morne esprit Autrefois amoureux de la lutte. *L'espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,*

Ne veut plus t'enfourcher, couche-toi sans pudeur,

Vieux *cheval dont le pied à chaque obstacle butte*

Résigne-toi, mon cœur, dort ton sommeil de brute

... etc....

Cela n'empêche que je rêve encore et espère retourner là-bas... où j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. Ecris-moi, parle-moi de ton travail. Bon souvenir à ton Ange Gardien...

(10 sept. 1941) *A toi de cœur*
T.P.

As-tu reçu 2 cartes postales ? Car c'est la seule correspondance permise en ce moment (Cette lettre je la confie à un courrier). »

Dimanche 14 septembre

Répondu à Matisse et à Rouvèyre

Mardi 30 septembre

Non, mon cher H.,

La peinture n'est pas comme vous le dites « de la couleur » non plus qu'un artiste n'est pas celui qui met de la couleur sur une toile.

Avec du Blanc et du Noir vous pouvez faire de la peinture. Mais faut-il encore savoir les employer et avoir quelque chose à dire non pas pour le plaisir de peindre, mais pour celui d'avoir quelque chose à peindre (à dire), sur le plan de la peinture qui est un Monde, et savoir s'exprimer.

Samedi 6 décembre (1941)

reçu lettre Matisse

Lundi 8 décembre

Dans sa carte postale du 6 octobre, Matisse auquel j'avais écrit que je dessinais partout, me dit: «Pourquoi, Pourquoi ne peins-tu pas? Le dessin est tout de même la femelle et la peinture le mâle... »

C'est le contraire que je pense. Le dessin peut se suffire à lui-même... Tandis que la couleur sans dessin reste une chose invertébrée... délinquescente, évanescente.

11 décembre

Revu chez Zambaccian sa collection de Peinture... Salle Française. Matisse, Derain, Bonnard, Utrillo, Delacroix, Corot, Cézanne, Courbet. Un Matisse resté en route...
(Charmant comme couleur)

La couleur vous plaît ou non.

Elle est incontrôlable.

La forme est là... et comme le disait Ingres, c'est la probité... Ou selon Cézanne: Il s'agit de l'emprisonner.

C'est là l'un des points de dissension des deux artistes. Pallady accorda jusqu'à son dernier jour (1955) la primauté au dessin. Mais il est intéressant de noter que, par la suite, Matisse exprima une idée analogue dans une lettre adressée à Henry Clifford, conservateur du Musée de Philadelphie:

« *Si le dessin est du domaine de l'Esprit, et la couleur de celui de la Sensualité, il faut dessiner d'abord pour cultiver l'esprit et pouvoir conduire la couleur dans une voie spirituelle.* » *.

★

Si leurs rencontres sur le terrain de l'art n'étaient que des coïncidences nées d'un climat intellectuel commun, l'amitié de Matisse et de Pallady était un lien durable et pur dont ces missives ne rendent qu'un reflet fugitif.

Le reste demeure enveloppé d'une brume de plus en plus dense et impénétrable.

---

* Jean Cassou, *Henri Matisse, O uvres récentes*, Paris, 1949, p. 291

par Paul Constantin

FRANCISC ŞIRATO

A l'occasion de la première exposition personnelle du peintre Francisc Şirato en 1921 (l'artiste avait déjà 44 ans) Nicolae Tonitza, grand peintre et critique lucide, écrivait : « ...*Şirato vibre profondément devant la réalité, son regard subtil ne s'arrête pas aux apparences physiques des humains et des choses, mais les dépassent en pénétrant leurs profondeurs spirituelles, nous révélant ainsi leur sens troublant et éternel... Par son art, Şirato a fait faire à son pays, un pas en avant dans la civilisation.* »

L'exposition qui a été organisée l'automne dernier au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, à Bucarest — seconde rétrospective Şirato (la première ayant eu lieu en 1956) — nous a présenté une ample et significative sélection d'environ 120 œuvres.

Originaire de Craïova, Francisc Şirato (1877—1953) a travaillé jusqu'à l'âge de 23 ans comme lithographe dans une typographie de sa ville natale. En 1900 il s'installe à Bucarest et s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts où il aura notamment pour camarade le sculpteur Brancusi. Après avoir achevé ses études, il commence à dessiner pour les revues satiriques d'alors. Vers 1908 il expose sporadiquement des peintures. En fait, sa carrière de véritable peintre prend son départ à partir de l'exposition de 1921 où Şirato présente six cycles comprenant 70 œuvres (peu de toiles, surtout des dessins et des aquarelles) inspirées par le drame de la guerre. On y remarque la composition intitulée *la Halte* qui a figuré également dans la récente exposition rétrospective. Durant cette première période — où l'artiste, d'après ses propres aveux, était préoccupé surtout par la structure de la forme et des volumes et moins par les problèmes de la couleur — sa peinture acquiert des valences supérieures. Citons en ce sens *la Rencontre* (1924: œuvre à sujet paysan aujourd'hui détruite) et spécialement les quelques toiles de 1926 (*Retour de la Foire, le Richard du village, le Marchand de tapis* ou *Paysannes*) qui figurent toutes à l'exposition 1965.

FRANCISC ŞIRATO: Autoportrait

Ses recherches plastiques, bien que visiblement influencées par Cézanne, tendent à donner à l'œuvre un caractère national en partant de l'art populaire si équilibré. En cherchant, ainsi que le maître d'Aix, à reconstituer d'une façon personnelle la forme picturale que les impressionnistes avaient disloquée à l'extrême, Şirato affirmait: « *Tant que l'art mis au service de la nature n'en est que le miroir objectif — comme c'est le cas pour les impressionnistes — qui reflète l'image dans toutes ses formes et ses aspects passagers, tant qu'il ne sera plus libre, il sera incapable de représenter la nature humaine dans son essence supérieure. En éliminant ce qui n'est qu'amusant et ornemental, par la concentration synthétique des éléments constitutifs, on obtient sur la toile ou dans la pierre, l'essence matérielle de l'individu, modelé dans la pâte dont est fait le peuple roumain.* »

Dans la période qui débute vers 1926 — et coïncide avec la fondation du « groupe des quatre » formé par les peintres N. Tonitza, Şt. Dimitresco, Şirato et le sculpteur Oscar Han, avec lesquels l'artiste exposera continuellement pendant de nombreuses années — Şirato s'orientera fermement vers les problèmes que posent la couleur. A partir de ce moment, il progressera sans cesse dans la recherche de la lumière et d'une gamme chromatique.

Prenant comme point de départ l'expérience millénaire de l'artiste populaire et les gammes de couleurs des vases en céramique émaillée (il fut pendant de longues années conservateur au Musée du Folklore, à Bucarest), l'artiste obtient des accents d'une haute musicalité picturale.

Tout au long de cette longue étape de sa carrière artistique. Şirato se concentre sur un nombre très restreint de sujets, renonçant graduellement à la composition à thème, et même au portrait.

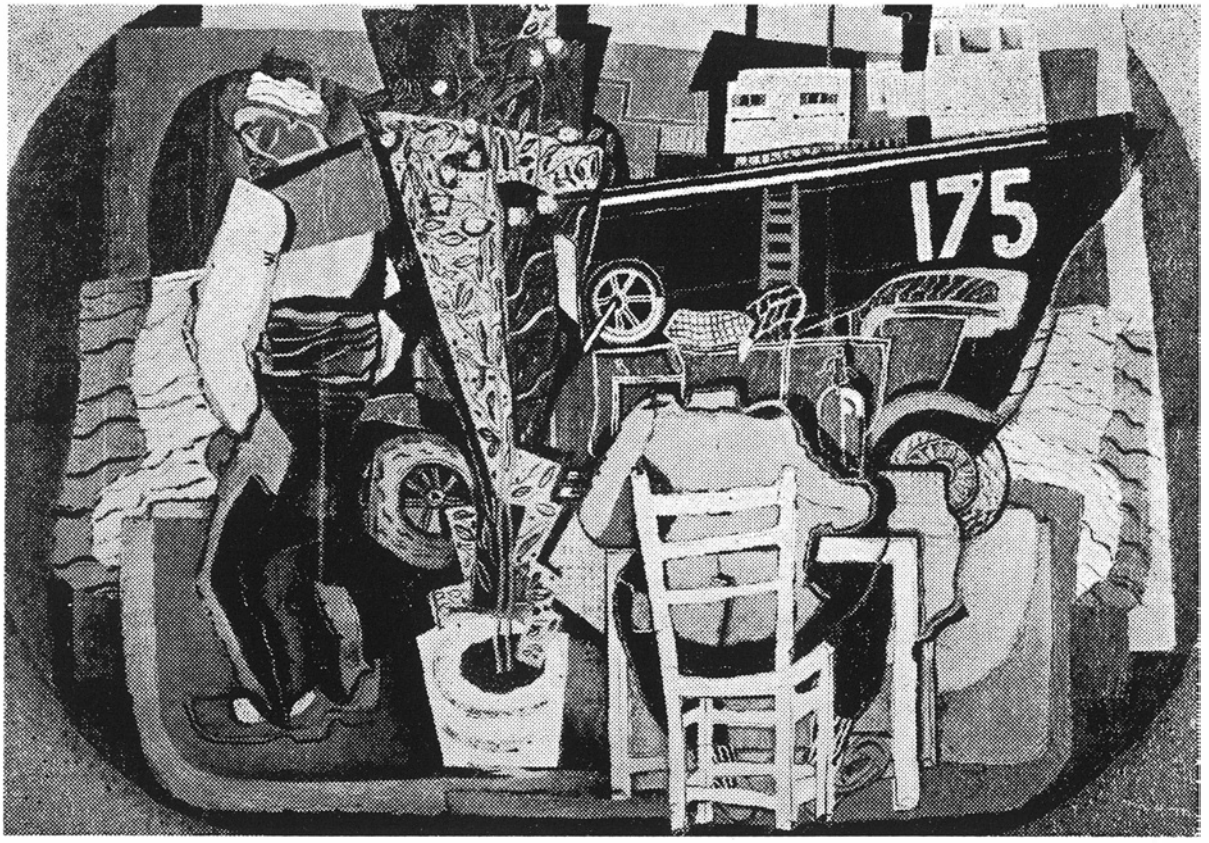
L'exposition rétrospective a présenté d'innombrables toiles d'une grande variété chromatique, allant des natures mortes et des études d'intérieurs, aux paysages des environs de Bucarest ou aux sites baignés de lumière de la mer Noire.

En tant qu'artiste, professeur à l'Académie des Beaux-Arts et publiciste, Francisc Şirato a recherché toute sa vie à perfectionner sa vision de peintre, ainsi qu'il l'a lui-même affirmé: « *Mon évolution... fut une continuelle recherche à la découverte de ma personnalité.* »

M. H. MAXY

A 70 ans, M. H. Maxy a exposé l'automne dernier, à la galerie Dalles de Bucarest, 175 toiles et dessins formant un choix impressionnant dans une œuvre échelonnée sur un demi-siècle. Artiste complet — peintre, dessinateur, décorateur de théâtre, créateur d'art appliqué, publiciste, professeur et, depuis de longues années, directeur du Musée d'Art de Bucarest — M. H. Maxy s'est formé à l'époque des grands bouleversements sociaux et artistiques du siècle naissant.

Né à Brăila en 1895, Maxy suivit de 1913 à 1916 les cours du sculpteur Fritz Stork et ceux du peintre Camil Ressu à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest; les leçons de Ressu et celles (extrascolaires) du peintre Iser influenceront fortement sa première manière, de 1918 à 1922. Les années de guerre le mettent en contact avec le groupe anti-académique de « l'Art Roumain » comprenant les peintres C. Ressu, Iser, Şt. Dimitresco, C. Dărăsco et les sculpteurs C. Medrea, I. Jalea et O. Han, auprès desquels il expose par la suite à Bucarest. En 1922 à Berlin — où il est l'élève du peintre Arthur Segall — Maxy est captivé par la fièvre artistique de l'époque. Les recherches novatrices de Maxy aboutissent alors à certaines solutions qui le poursuivront tout au long de sa carrière. Ses expériences cubistes et constructivistes ne furent pas pour lui les amarrages hasardeux d'un navire à la dérive, mais la poursuite persévérante de recherches artistiques dont l'importance était vitale. Une preuve péremptoire nous en est offerte par la plupart des toiles, dessins et décors conçus entre 1922 et 1928; citons les portraits de Ion Călugăru, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, C. Brancusi, Max Jacob, Mayerhold, Max Reinhardt, les paysages avec derricks, *l'Architecture végétale, la Cote des eaux du Danube.* Maxy se distingue des autres cubistes et constructivistes par les coordonnées d'une structure artistique dont le caractère rationnel et affectif est parfaitement original. L'artiste roumain est apprécié dans les milieux artistiques berlinois: en 1922 Maxy est coopté par l'association « Novembergruppe » avec laquelle il expose, et en 1923 — après avoir participé à l'exposition « Juryfrei » — il organise une exposition personnelle à la célèbre galerie « Der Sturm ». Plusieurs de ses toiles demeurent à la galerie permanente du « Sturm » où elles voisinent avec celles de plusieurs coryphées d'avant-garde, tels Klee, Kokoschka, Marcoussis, Zadkine, Chagall, Archipenko, Gleizes. Un trait fondamental des conceptions de Maxy le distingue



M. H. MAXY: La cote des eaux du Danube

de la plupart des cubistes: c'est la finalité sociale. Ce trait, qui se manifestait déjà dans ses toiles sur des thèmes paysans antérieures à 1922, s'accuse dès cette époque, et l'artiste s'oriente vers les milieux prolétariens: *Ouvriers à la scie, le Pigeon, Accident, Une procession,* etc.

De retour en Roumanie, Maxy organise deux expositions personnelles — en 1923 et 1924 — qui l'imposent en dépit de l'opposition naturelle des conformistes. Vers la même époque il commence à publier des dessins dans le *Contemporanul,* revue d'avant-garde qui popularisait l'œuvre de Brancusi, celle des cubistes français et des futuristes italiens.

Parallèlement à la peinture, Maxy se consacre dès 1924 à la décoration de théâtre, à la décoration d'intérieur, sans mépriser les objets d'art appliqué. En 1925, Maxy s'associe à un groupe d'écrivains et d'artistes pour fonder *Integral,* revue de synthèse moderne. L'activité artistique et littéraire de cette revue, non moins que celle déployée, par la suite, par une autre revue d'avant-garde, *Unu,* où Maxy jouait également son rôle, ont fourni plusieurs éléments de valeur à la culture et à l'art roumains.

Dès 1927, Maxy évolue vers une synthèse où les points de départ de sa vision picturale dominée par les tendances novatrices de « l'Art Roumain » — sont repensées à la mesure des moyens de construction et d'équilibre plastiques dont l'artiste dispose désormais. La période qui, débutant vers 1930, se cristallise vers 1935, se distingue surtout en ce qu'elle dépasse la stricte géométrie des formes et confère à la pâte des valeurs supérieures. Citons, parmi les toiles les plus représentatives de cette période: *la Rue de la misère, les Journaliers, les Apprentis, la Place St. Georges sur des béquilles, Chômeurs du Cişmigiu, Billard* (ce tableau fut exposé à Paris en 1937), *l'Orgue de Barbarie,* ainsi que de nombreux paysages, portraits et natures mortes.

La manière actuelle de Maxy date des années postérieures au 23 Août 1944. Dans l'ambiance d'épanouissement économique, social et artistique, née de l'édification du socialisme en Roumanie, l'artiste connaît l'une des phases les plus fécondes et les plus intéressantes de sa carrière. Malgré ses nombreuses occupations, Maxy ne laisse pas d'être le même créateur enthousiaste. Les dizaines de tableaux récents qu'il a exposés — deux grandes compositions: *la Raffinerie de Brazi* et *Au cours des derniers 20 ans, Hommage à Brancusi, la Femme-maçon, la Joueuse de guitare, Papillons et Papillons,* des portraits, des nus, des fleurs, des natures mortes — prouvent sa nouvelle jeunesse picturale.

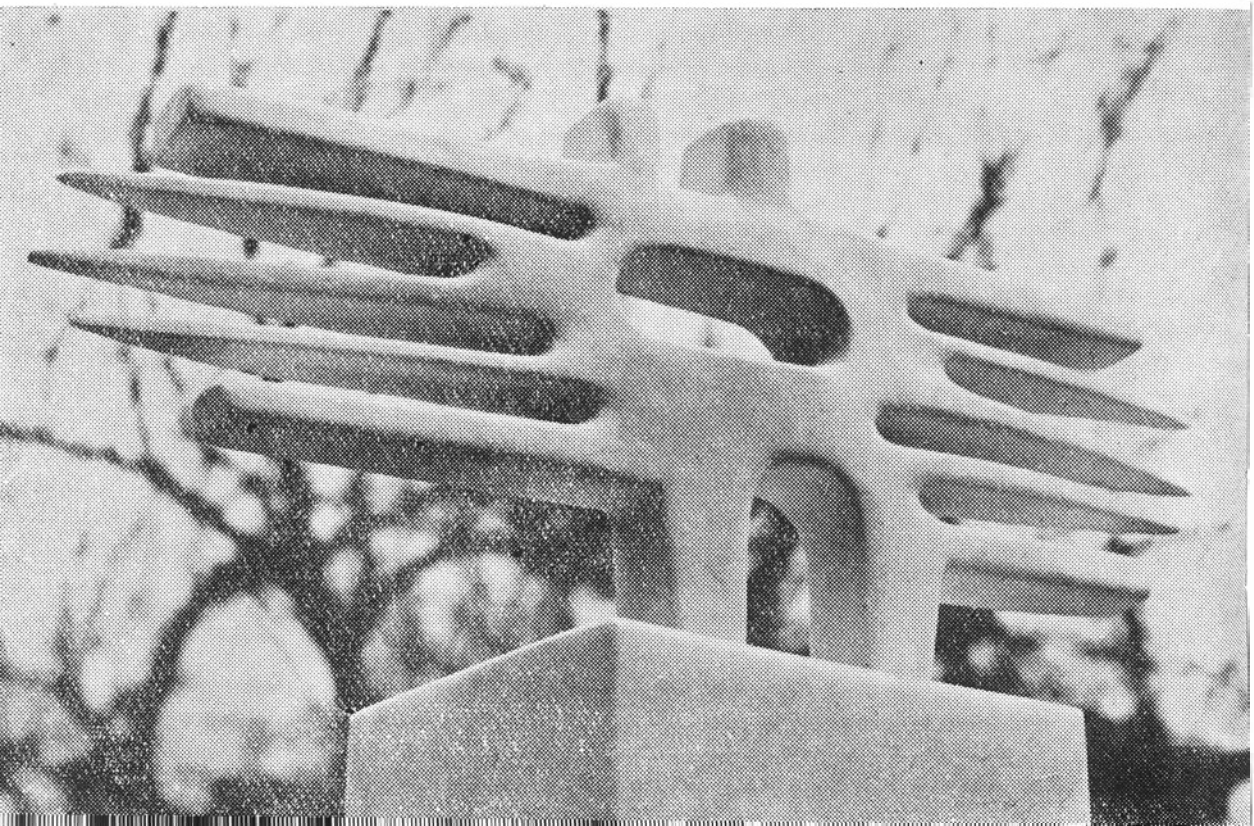
Dans l'ensemble, l'exposition rétrospective de M. H. Maxy déroule le film d'une carrière artistique singulière: celle d'une personnalité orginale, douée d'un sens aigu de la forme et de la couleur, d'une fantaisie et d'un esprit d'invention plastique rares, qui a parcouru une voie ascendante et, finalement, unitaire par le style de ses coordonnées comme par ses convictions éthiques et, dans la plus large acception du terme, artistiques.

VICTOR ROMAN

A 28 ans (il a terminé ses études à l'Institut des arts plastiques de Bucarest en 1960), Victor Roman a inscrit à son palmarès plusieurs succès obtenus à des expositions nationales et internationales, à une exposition personnelle en 1962 et plusieurs prix dont le dernier en date lui fut attribué à Genève en 1965 au Concours de l'Union Internationale de la Jeunesse.

Sa seconde exposition personnelle, inaugurée en novembre 1965 dans l'une des salles de la galerie Dalles de Bucarest, est toutefois, jusqu'à cette date, la plus importante de sa carrière. Tant par le nombre des œuvres exposées (37 sculptures et 15 dessins) que par la variété des genres abordés, du portrait à la composition, et par ses recherches portant sur les modes d'expression. Doué d'un tempérament artistique puissant et d'un sens très sûr de la construction à trois dimensions, Victor Roman recherche la logique de la structure interne des formes et éprouve les résonances de la pierre ou du marbre, celles du fer patiné ou brûlé, du bronze lustré, du béton armé, de toutes les essences du bois, pour découvrir l'harmonie unissant le timbre spécifique de la matière au registre des expressions possibles. Par rapport aux différents styles de sa première exposition, le sculpteur, à la recherche d'une synthèse, se dépasse maintenant lui-même en concentrant ses moyens plastiques. Les solutions proposées par sa conception actuelle appartiennent soit à la géométrie des volumes clos de Brancusi, soit à la famille des sculptures du vide où les pleins sont notamment appelés à impliquer l'espace. L'artiste se situe donc à mi-chemin entre les expressionnistes et Henri Moore. Il va sans dire que Victor Roman refait plus d'une expérience formelle tentée par la plastique de notre siècle. Communiant avec la pensée artistique moderne, Victor Roman conserve néanmoins un point de départ viable: ses liens vivants avec une vision folklorique de la nature. Dans un certain sens, l'artiste revient toujours aux enchantements du conte de fées ou aux fantasmes de son enfance de paysan transylvain doué d'un sentiment très puissant des arbres, des oiseaux, de la figure humaine, de l'objet concret, quelque éloigné, quelque opposé qu'il puisse être de sa conception de l'art fondée sur l'invention plastique. C'est pourquoi rien de ce qu'il fait ne rappelle le pastiche ou la fabrication en série.

VICTOR ROMAN: Oeuvre primée au Concours international de l'U.I.J., à Genève.



TUDOR ŞETRAN : Colombes

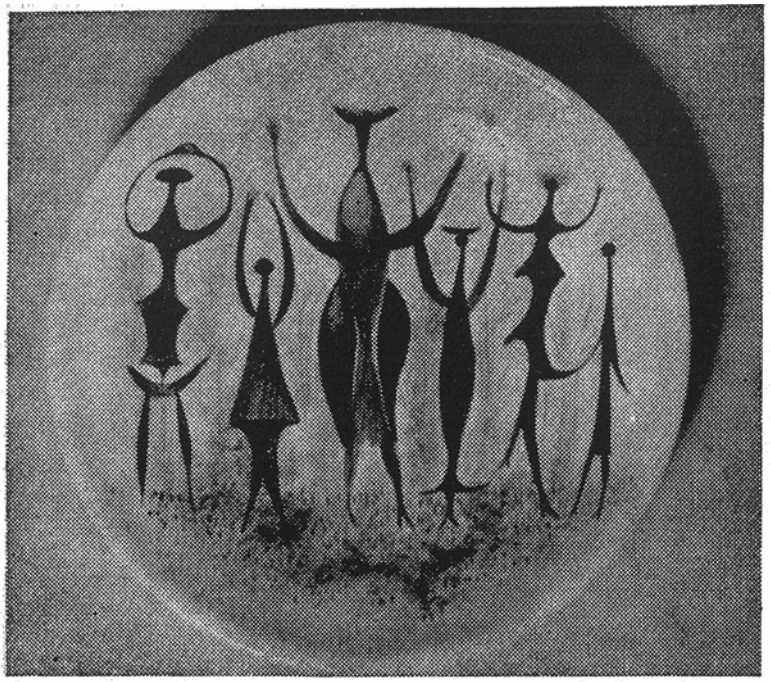
ENFANTS ARTISTES

Au cours de l'automne 1965 a eu lieu à Bucarest une Exposition internationale de peinture et de dessin d'enfants et d'écoliers, organisée par le ministère de l'Enseignement de la République Socialiste de Roumanie.

Vingt-quatre pays — Japon, Etats-Unis, Grande-Bretagne, U.R.S.S., Luxembourg, Irak, Pologne, Bulgarie, Israël, Hongrie, Danemark, Chine, République Démocratique Allemande, Tchécoslovaquie, Norvège, Roumanie, etc. — y ont présenté plus de 1500 œuvres d'une telles qualité, que le jury se vit forcé d'accorder un nombre bien plus élevé de prix et de mentions qu'il n'était prévu.

On n'ignore pas que l'intérêt suscité par l'art des enfants, ainsi que l'organisation des expositions qui y sont consacrées ne se généralisèrent qu'après la première guerre mondiale. La nouvelle attitude adoptée face à l'imagerie enfantine était due aux transformations radicales survenues dans la conception de l'art dès la fin du XIXe siècle, mais qui ne réussirent à s'imposer qu'au cours des premières décennies du nôtre. Notre époque, dominée par une véritable culture de la chose visuelle, par la prépondérance de l'image plastique dans divers arts et dans les méthodes publicitaires et éducatives, offre aux enfants une « Weltanschauung » particulière.

Les « artistes » les plus envoûtants furent aussi les plus jeunes: Maggy Fasbender, Georges Schumacher, les sœurs Antoinette et Jocelyne Kiefer — tous âgés de 5 à 6 ans (Luxembourg), les Polonais Marta Stoma, 4 ans, (« Les Pompiers » — 2e prix) et Pavel Mostowski, 5 ans (« Locomotives », mention), le Chinois Tscheng Le, 5 ans, (« Le grand coq », 3e prix), le Russe Valerik Dementiev, 6 ans, l'Américain Alan Eriksen, 6 ans (mention), les Roumains Mircea Tofan, 6 ans, et Tudor Şetran, 6 ans; ce dernier remporta un 3e prix avec une gouache, « Colombes », que le jury choisit pour affiche de l'exposition. Sous l'angle de la qualité générale jugée « par équipes » et au point de vue du caractère spécifiquement national, j'ai particulièrement remarqué les Japonais Nako Fukuyama (7 ans, prix spécial), Nobuo Matsumato (7 ans, 2e prix), et le spirituel Toshimitsu Masuyama (7 ans, mention), les Polonais Pavel Posrednic (7 ans, mention) et Anna Skrzypczak (7 ans), les Irakiens Maha Salah (7 ans, 3e prix), et Nashwan Kanem Ashar (7 ans, mention), les Hongroises Margit Barabas (15 ans, mention) et Maria Lechmeister (10 ans), les Allemands (R.D.A.) Michael Rodewald (7 ans, mention) et Peter Wunderlich (7 ans), les Israéliens Nourith (13 ans), Yoel (13 ans, mention) et Tzahi (11 ans, mention), les Roumains Nora Rottner (7 ans, 1er prix), Daniela Schobel, 13 ans, 3e prix), Paul Doroftei (11 ans, 3e prix), Mihaela Bedivan (9 ans, mention), Maria Damadian (14 ans), Iosif Bălănesco (15 ans, prix spécial).



JULES PERAHIM: Assiette

JULES PERAHIM: CÉRAMIQUE

A l'exposition de céramique qui a lieu dans l'une des salles Dalles (plats d'ornementation, plaques décoratives, vases) nous retrouvons le dessinateur Jules Perahim et son langage bien à lui: un univers complexe, tour à tour gracieux, romantique et chimérique, l'envol élégant des choses, le même pouvoir de cerner des zones d'existence insolites. Bien que l'inventivité de l'artiste ne suive pas les voies traditionnelles de la céramique, cette transgression du genre ne diminue en rien la valeur poétique des métaphores qui ont choisi ce matériau-là pour support. En réalité, il s'agit plutôt d'une transgression apparente des lois de la céramique, car, lorsque l'artiste se propose une décoration luxuriante, les motifs s'inscrivent dans des formes d'une grande simplicité — le carré, l'ovale, le cercle — , et Perahim renonce à tout élément décoratif aussitôt qu'il vise à la force d'expression des formes en soi. Notons aussi que la fantaisie de Perahim se déploie de façon bien plus spectaculaire quand la céramique s'allie à d'autres matériaux, tels le verre et la faïence, que dans le modelage proprement dit de formes nouvelles. Le raffinement et la discrétion du coloris, la fluidité et la tension de la ligne sont alors pleinement mis en valeur. Le rôle confié au cadre nocturne est particulièrement caractéristique sous ce rapport. Terre d'élection des métamorphoses du rêve, la nuit suscite des univers possibles, les grands envols de la fantaisie. Au cours d'une pareille « genèse », la langouste, le serpent, le chien et l'homme flottent, côte à côte, dans un espace indéfini comme en une fraternelle mythologie. Certaines œuvres évoquent l'action des forces sombres et destructrices. Ainsi de la vue d'une ville qui, entre des candélabres finement dessinés, dresse orgueilleusement ses tours vers un ciel abstrait, traversé d'oiseaux noirs; c'est la traduction concrète d'un univers dévasté par la guerre ou, du moins, guetté par une catastrophe imminente. *L'Intérieur*, qui rappelle tant l'œuvre du décorateur de théâtre, que celle du satirique, suggère d'une façon synthétique au moyen de plusieurs objets — veston, chapeau melon et parapluie suspendus au-dessus du gouffre béant sur un entrelacs de lignes — l'ambiance d'une humanité suffoquée par un univers prospère mais étouffant. L'artiste connaît aussi l'envers de cet univers-là, un monde tonique avec son atmosphère exubérante, ses radiations optimistes évoquant des univers plus harmonieux, passionnés, ou, du moins, aspirant à un autre idéal humain et se proposant la joie de vivre. Dans ce sens la *Femme étendant son linge* (les pièces de linge font songer à des corps colorés et vivants) est le symbole du destin fermement assis dans sa paix et son équilibre, qui est celui des êtres robustes.

Perahim atteint à la perfection de sa vision en tirant de ses dons de dessinateur et de ses toiles monumentales ce qui appartient à son fonds le plus intime, pour nous offrir ce que l'on pourrait nommer des poèmes en céramique. La solution technique, le jeu si moderne des matériaux (combinaison de débris de verre, d'émail vitrifié et d'incrustations de nacre) et la métaphore plastique poursuivent un même but: transmettre les différents états, tout ensemble attirants et subtils, d'une sensibilité chargée d'élans et d'inquiétudes, imperceptiblement contrôlés par une pensée habile à surprendre la dialectique même de la vie.

OLGA BUȘNEAG

ION GR. POPOVICI

Dans l'exposition rétrospective de Ion Gr. Popovici, la présence humaine, la certitude artistique coexistent avec le silence. La guerre a anéanti une grande partie de ses sculptures, de sorte qu'aujourd'hui nous reconstituons la personnalité de l'artiste tout autant à l'aide des documents de pierre épargnés que par les yeux de l'esprit, qui cherche à imaginer son œuvre généreuse.

Dans l'art de Ion Gr. Popovici, le combat avec la nature s'exprime de la façon la plus directe et devient, au sens matériel une seconde nature. La pierre, le fer, le bois, la terre sont soumis par l'artiste non pas dans un but immédiat, mais pour enfermer, dans leurs formes nouvelles, une lumière intérieure qui n'appartient qu'à l'âme. Ce qui etait brut, dur, inexpressif, devient en présence de l'artiste une interrogation — et une réponse — sur des élans humains essentiels.

La *Victoire* de Ion Gr. Popovici dissipe l'image somptueuse que le sujet a si souvent revêtu au cours des siècles. Le visage humain y apparaît soumis à une tension suprême, qui se déchaîne jusqu'au paroxysme. La nouvelle du triomphe devient cri. La joie s'accompagne des signes de la souffrance. *Nu penché* et *Niobé* sont révélatrices de la délicate sensibilité de l'artiste. Le geste ne se fige jamais dans une expression finie, le mouvement des personnages tend, dirait-on, à se continuer sous nos yeux, et dans cet art spatial nous décelons l'impatience du temps. Le créateur n'est pas retenu par la rhétorique visible des formes, par leur monumentalité extérieure, mais par le frémissement et les pulsations de la vie intérieure. Dans son dialogue avec le spectateur, Popovici demande à la sculpture de suggérer et non d'imposer.

Le dessin est une autre facette, brillante, de ce créateur particulièrement doué. Les meilleures de ses œuvres réalisent un véritable dédoublement, d'où la vision sculpturale est totalement absente. L'élégance et la noblesse de la ligne rappellent parfois Matisse. C'est un don acquis par l'artiste au prix d'un combat rude et silencieux contre la matière. Dans le raffinement de l'expression graphique s'est dissoute la vibration d'une profonde souffrance humaine ; il y a là un renoncement aux détails qui fixent la pensée à travers les apparences fugitives et une concentration absolue dans la recherche de l'essentiel.

L'œuvre n'est pas assombrie par le souffle dramatique qui l'anime. La méditation de l'homme mûr, responsable de tout ce qu'il voit, s'accompagne de la joie et de l'émerveillement devant une nature luxuriante.

IORDAN CHIMET

ION GR. POPOVICI: Nu (Encre de Chine et aquarelle)

Musique

LE ROMANTISME EST-IL DÉSUET?

par **George Bălan**

Le romantisme ne trouve pas beaucoup d'amateurs parmi les modernistes d'après-guerre; et je songe autant aux musiciens d'avant-garde qu'au public qui subit leur influence. Cette attitude négative — allant de la réserve au dénigrement — invoque, pour se justifier, la véhémence, le pathos et la rhétorique de l'art romantique pour les opposer à la sobriété, à l'intellectualité, à la rigoureuse organisation formelle qui sont l'apanage de l'esprit moderne. Wagner, chez qui se manifestent avec le plus de force les caractères répudiés, sera évidemment le chef de file des romantiques mis à l'index par les coryphées radicaux du modernisme. En paraissant au pupitre du temple wagnérien de Bayreuth, Boulez eût été inconséquent vis-à-vis de lui-même. Les maîtres de la polyphonie de la Renaissance, les pré-classiques et les classiques — à la bonne heure! voilà des musiciens à l'unisson de notre temps par l'objectivité de leur lyrisme et la sévérité de leur architecture. Convaincu de cette vérité, le chef d'orchestre Boulez (et d'autres, tel Robert Craft, qui se rapprochent de cette esthétique) saute, dans ses programmes, toute l'époque séparant Beethoven de Mahler, c'est-à-dire le romantisme et le post-romantisme, pour associer les nouvelles tendances à des styles très aciens: Webern et Mozart, Stravinski et Gesualdo, Berg et Bach, Schönberg et Gabrielli, etc. En se découvrant des ancêtres aux époques pré-romantiques, la musique moderne contribua considérablement à leur nouvelle vogue et les fit mieux comprendre. Mais en reniant le romantisme (du moins dans la mesure où elle le renie) la musique moderne commet non seulement un acte inutile d'iconoclaste mais encore nie l'un de ses traits fondamentaux, prouvant par là une imparfaite connaissance d'elle-même. Car elle n'est pas seulement un nouveau classicisme, elle est aussi (sinon surtout) une continuation organique du romantisme, sans en excepter le phénomène wagnérien dont sont d'ailleurs issues toutes les démarches baptisées du nom générique de modernisme.

Sur la musique toujours vivante, moderne si j'ose dire, des maîtres de la Renaissance, du pré-classicisme et du classicisme, s'était déposée la poussière de la mentalité de salon, féodale et religieuse dont ces maîtres par la suite avaient plus ou moins souffert. En soufflant sur cette poussière, plusieurs musiciens de notre siècle firent preuve d'une clairvoyance singulièrement audacieuse et pénétrante et ramenèrent au jour ces stupéfiants et lointains ancêtres qui parurent soudain au beau milieu des débats de nos contemporains. Dans l'*Art de la fugue* de Bach, Webern décèle « des parties qui se rapprochent du point le plus important de la composition dodécaphonique, c'est-à-dire la substitution de tonalité ». Quant à Berg, il découvre, en analysant le *Don Juan* de Mozart, certains éléments qui anticipent sur

la technique de la musique sérielle et qui lui suffisent pour croire que « Mozart est le point de départ d'une ligne directe... aboutissant à Reger et à Schönberg. » Rappelons en passant que, pour ce qui est de la remise à la mode et de la « réanimation » des valeurs classiques, le XXe siècle a un prédécesseur en la personne de Wagner; dirigeant et commentant Mozart, Wagner ne manqua pas de souligner sa tension pré-beethovénienne, ce qui lui attira les foudres du public, notamment au cours des concerts londoniens. Les modernistes hostiles au romantisme oublient de se demander si une couche de poussière ne se serait point aussi déposée par hasard sur la musique allant de Beethoven à Mahler, masquant son essence vivante et toujours actuelle. La rhétorique sentimentale de plusieurs générations de musicologues et d'interprètes enveloppa, en effet, cette musique d'un vernis mystificateur que d'aucuns se hâtent d'identifier à la pensée même de Chopin, de Schumann, de Liszt ou de Berlioz, de Wagner ou de Mahler. Les compositeurs ne sont pas non plus tout à fait innocents — cela est incontestable; et les exagérations des musicologues et des interprètes n'étaient pas issues du néant; les romantiques avaient payé leur tribut au goût que nourrissait l'époque pour le lyrisme spectaculaire et de même que les classiques avaient prêté l'oreille aux impératifs du rococo et du baroque. Cette faute est néanmoins bien moins grave qu'on ne croit, et ne dépasse en rien celle des classiques qui, en outre, obéissaient fort docilement à l'esthétique dominante. Mais le temps aidant, les interprètes amplifièrent les légères impuretés en faisant des défauts essentiels et défigurant, parfois jusqu'au ridicule, les traits de la musique romantique. A son frisson métaphysique sublime et troublant ils substituèrent des lamentations bon marché, un pathétique ronflant, une sensiblerie doucereuse. Tâchons de retrouver sous tous ces faux l'essence pure de l'art romantique: son actualité nous paraîtra au moins aussi intense que celle du classicisme, sinon davantage, étant donné sa proximité historique. Rappelons-nous les révélations que furent l'interprétation du concerto pour violon et orchestre de Tchaïkovsky par Szering, celle de la *VIIe Symphonie* de Bruckner par Mehta, et le « Faust » lisztien dirigé par Benzi. Des valeurs injustement méprisées se trouvaient réhabilitées, on nous dévoilait une noblesse de pensée ignorée, le romantisme s'avérait autre chose que ce qu'en disaient ses détracteurs. Mais, pour se produire, ces révélations avaient dû attendre la venue d'interprètes libres de tout préjugé et, surtout, de tout fanatisme, ouverts à tous les grands styles et capables de les lier en faisceau par une large et généreuse vision.

Car si le musicien moderne tâchait de se retrouver dans un compositeur classique comme on retrouve ses traits reflétés dans les eaux d'un lac, il ne se reconnaîtrait guère. Non point parce que troubles ou agitées elles déformeraient le visage qui s'y mire, mais parce que bien trop limpides, bien trop paisibles (évidemment par rapport au mode de vie actuel) elles renverraient à ce musicien une image sereine jusqu'à l'invraisemblance. Est-il encore capable d'atteindre à l'harmonieux équilibre de Bach? Se sent-il la force d'opposer, à l'instar du divin Mozart, un sourire candide aux vicissitudes de l'existence? Peut-il encore obéir aux lois d'un code esthétique ou aux injonctions de quelque mécène, à l'exemple de Haydn qui, loin d'éprouver la gêne imposée par ces servitudes, trouvait moyen d'y satisfaire avec grâce et désinvolture? Qu'il tâche, au contraire, de retrouver son image dans l'océan wagnérien où se versent tous les grands fleuves du romantisme: dans les eaux furieuses et troubles il se retrouvera avec une certitude que lui refusent les transparences classiques. L'existence de Wagner est, et demeurera longtemps encore, le symbole du drame du compositeur dans le conflit qui l'oppose à son milieu et à lui-même. Ce ne fut point par hasard, ni par un caprice d'artiste que Baudelaire fit sa célèbre plaidoirie en faveur de Richard Wagner, contre qui les milieux conservateurs de Paris avaient monté une monstrueuse cabale. Le fondateur de la conscience poétique moderne reconnaissait dans le compositeur allemand un frère spirituel et, implicitement, un frère dans la douleur, car le charivari organisé lors de la première de *Tannhäuser* lui rappelait le procès intenté aux *Fleurs du Mal*. Il appréciait dans la musique wagnérienne précisément ces tendances (exaltation nerveuse, dédoublement dramatique de la conscience, raffinement ésotérique) appelées à s'amplifier et, par la suite, à s'hypertrophier dans la musique que nous avons accoutumé de nommer — dans la plus large acception du terme — moderne.

Le fait qu'un artiste de la taille de Boulez affiche avec ostentation une attitude anti-romantique ne doit point ébranler l'attraction naturelle et spontanée qu'exerce sur nous la troublante spiritualité du romantisme, si notre goût n'a pas été perverti. Il n'est pas exclu que de grands artistes même soient atteints par l'intolérance d'une avant-garde fanatique, généralement encline à nier d'une façon destructrice et non point dialectique les phénomènes qui lui paraissent découler de principes différents (bien qu'avec le temps l'opposition se révèle moins grave qu'il n'y paraissait au début et qu'on y découvre même plus d'un point de ressemblance: la véhémence anti-wagnérienne de Debussy parut pour le moins exagérée lorsque l'on constata la ressemblance frappante de la thématique de Pelléas avec celle de Tristan, les deux compositeurs ayant transformé l'opéra en drame musical et en ayant banni les airs, remplacés par la déclamation musicale). Cependant, quand elle n'est pas issue d'un radicalisme esthétique qui, pour se frayer une voie, est tenu de commencer par nier, l'antipathie pour le romantisme est une forme de pseudo-modernisme et de snobisme. Regarder de haut en bas, en les traitant de désuets, Chopin et Tchaïkovsky, Liszt et Berlioz, Bruckner et Mahler n'est pas faire preuve d'une mentalité évoluée, mais de suffisance, et ce n'est point encourager la culture nouvelle que de méconnaître ce qui est, au fond, la Culture.

Rien de plus étranger aux grands réformateurs et novateurs de la musique moderne que cette hostilité déclarée à l'esprit romantique. Bartok faisait l'éloge de Liszt et se réclamait de son esthétique. Enesco se définissait lui-même « un incorrigible romantique » et il n'était pour lui de plus grande volupté que de jouer du Wagner au piano. Webern, le rationaliste, le lapidaire, dirigeait les immenses symphonies

de cet ultra-romantique qu'était Mahler. Stravinski proteste de son admiration pour la mélodie de Verdi et composa un ballet sur un thème de Tchaïkovsky. N'hésitant pas à adopter une position unique parmi ses confrères, Messiaen voit en Berlioz le plus grand musicien français. On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Loin de suspecter ou de condamner le romantisme, les compositeurs notoires du XXe siècle l'ont accueilli avec une sympathie déclarée. Ils ont compris qu'il représente avec le plus de force l'essence émotionnelle de la musique.

PREMIÈRES AUDITIONS

La saison musicale 1965—1966 a dès l'abord offert au public un grand nombre de premières auditions. En voici quelques échos recueillis dans la presse roumaine.

Theodor Grigoriu figurait à l'affiche au début de la saison avec son poème pour orchestre *Rêve cosmique*. « Cet ouvrage — écrit G. Constantinesco ((« Contemporanul », 45/1965) — est le fruit de longues et patientes expériences et recherches. Il aborde des problèmes de langage singulièrement actuels. Le compositeur allie de façon dialectique l'objectivité implacable et monumentale de la construction à un contrepoint largement développé auquel le discours musical doit sa vivacité. Les timbres de l'orchestre sont traités d'une manière presque cinématographique. » De même, Doru Popovici et Iosif Sava écrivent dans « Scînteia Tineretului » du 2/XI/1965: « Cette œuvre présente des affinités avec les œuvres antérieures du compositeur, à ceci près qu'il use ici du langage sériel, d'un contrepoint plus sévère, en établissant une liaison plus rigoureuse entre l'ensemble et les éléments constitutifs. »

Des appréciations très flatteuses ont accueilli les *Variations pour orchestre* et la *Sonate pour flûte, violon et violoncelle* de Wilhelm Berger qui, on le sait, s'est surtout fait un nom dans la musique instrumentale et a remporté trois prix internationaux: « Contrastant avec ses œuvres récentes, toutes de concision, de sobriété, — note V. Tomesco dans « Scînteia » du 25 décembre 1965 — les Variations se fondent sur l'ampleur du développement sonore et sur une construction d'envergure ». « Le symphonisme, tel que le conçoit le compositeur, est pathétique, accuse les élans de la volition dans l'ampleur de la vision architecturale, mais en même temps, par son équilibre et sa dureté, il évite la grandiloquence et tout geste spectaculaire » (G. Constantinesco, « Contemporanul » N° 52/1965). Quant à la *Sonate pour flûte, violon et violoncelle*, elle « réaffirme une pensée musicale profonde et réalise une synthèse originale de la tradition et des éléments novateurs du genre » (V. Tomesco, « Scînteia », 20. XI. 1965).

Voici ce que dit Radu Gheciu du *Quatuor N° 4* de Zeno Vancea dans l'« *Informația* » de Bucarest (12.XI. 1965): « Nous retrouvons le compositeur et sa passion marquée pour un discours musical se déroulant selon la pensée polyphonique, son langage mélodique qui, lors même qu'il s'aventure dans les zones sérielles, garde la profonde empreinte des modes roumains ». « *Le Quatuor N° 4* se distingue par la richesse de l'inspiration, l'équilibre de son dessin et l'expression jaillie d'un tissu polyphonique dense et unitaire ».

Dans sa *Passacaglia et Toccata pour orchestre symphonique*, Tudor Ciortea aborde la musique symphonique pour grand ensemble — instruments à cordes, à vent, de percussion, deux harpes — en tirant parti de thèmes populaire traditionnels. « *La Passacaglia* et *la Toccata* — note Costin Miereanu — qui reprennent les formes polyphoniques caractéristiques du pré-classicisme, représentent de fait une tentative de modernisation, avec des moyens techniques appartenant au phénomène musical contemporain. Leur style relève d'un néo-classicisme autochtone. » (« Contemporanul », N° 52/1965). Au cours de cette saison le compositeur a également présenté une *Sonate pour clarinette et piano*.

Exécutée en première audition, la *Symphoniette* de Ludovic Feldman se distingue par la même fraîcheur, par l'énergie créatrice et cet amour de la nouveauté qui caractérisent l'artiste septuagénaire. « Feldman use de formes consacrées, mais la structure et la signification émotionnelle des thèmes, leur mode d'exposition, la façon dont l'artiste les traite, confèrent à l'œuvre un caractère singulièrement actuel » — (P. Codreanu « Contemporanul », 51/1965).

Solidement construite, la *Partita pour orchestre, op. 29* de Dumitru Bughici témoigne d'une évolution certaine du compositeur. Les formes pré-classiques traitées dans la « Partita » (Prélude, Toccata, Passacaglia, Fugue) sont « organiquement construites; dénuées de toute nuance néoclassique, elle sont plutôt des pièces de caractère qui s'enchaînent selon les nécessités du contraste. Pièce à programme — et ce trait est maintes fois accusé — *la Partita* discerne et choisit les moyens grâce auxquels elle crée une musique expressive et limpide » — (« Contemporanul », 1/1966).

La Sonate pour piano et violon de Pascal Bentoiu use d'un langage moderne sans ostentation. « Echo d'une formation enescienne, la sonate de Bentoiu s'impose par le sérieux de la pensée et l'originalité de l'inspiration » (V. Tomesco, « Scînteia » 20. XI. 1965).

Le jeune compositeur Liviu Glodeanu figurait au programme des premières auditions avec deux œuvres: le *Concerto pour flûte et orchestre* et les *Inventions pour septuor*. V. Tomesco note que le concerto « est une grande réussite non seulement par rapport à l'œuvre antérieure du compositeur, mais encore parmi les ouvrages roumains du même genre. Ce qui distingue L. Glodeanu, c'est l'audace

qui le pousse à tirer parti des vertus expressives de certaines structures musicales simples, éloquentes. Sa fraîcheur et son langage inédit, alliés à la rigueur de l'inspiration poétique ont valu à cette œuvre un franc succès. Allant à l'encontre du scepticisme qui caractérise une certaine orientation de la musique universelle actuelle pour ce qui est de la mélodie, le compositeur fixe dans celle-ci l'essence même de la musique » (« Scînteia », 25.XII. 1965). Quant aux *Inventions*, « elles brillent par les trouvailles modernes des ressources instrumentales de l'orchestre », écrit G. Constantinesco dans le « Contemporanul » (47/1965).

Enfin les *Symétries* de Cornel Ţăranu « semblent marquer dans son œuvre un point culminant ... Très conséquent dans son emploi de plusieurs moyens contemporains convenant à son tempérament retenu, le compositeur tend, dans cette œuvre, à concentrer le langage. Les *Symétries* sont le reflet d'un trait commun à tous les compositeurs de la géneration montante: une tendance à justifier aussi éloquemment que possible les moyens dont ils usent, et à les subordonner au principe d'une construction rigoureuse (« Contemporanul », 47/1965).

M. UNGUREANU

ÉCHOS

• *Une exposition consacrée à Georges Enesco a été ouverte à Budapest. A cette occasion, Andras Szollosi, professeur à l'Académie de Musique « Liszt » a tenu une conférence sur la vie et l'activité du grand compositeur roumain.*

• *Le baryton roumain Nicolae Herlea a tenu le rôle de Valentin dans le* Faust *de Gounod, représenté à* La Scala *de Milan, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault. Les autres rôles principaux étaient interprétés par la basse Nicolai Ghiaourov, le ténor Nicolai Gedda et le soprano Mirella Freni.*

Le baryton Dan Iordăchesco a été l'hôte de l'Opéra d'Athènes, où il a joué dans Eugène Onéguine *de Tchaïkovsky. Le ténor Ion Buzea a interprété le rôle d'Edgar dans* Lucia di Lammermoor, *de Donizzetti, à la* Volksoper *de Vienne.*

• Mihai Brediceanu a dirigé, au pupitre de la Philharmonie de Berlin-Ouest, la cantate *Carmina Burana* de Karl Orff, dans le cadre des festivités consacrées au 70e anniversaire du grand compositeur allemand. Le chef d'orchestre roumain a été aussi l'hôte de l'orchestre du *Mozarteum* de Salzbourg, qui a interprété sous sa direction la Ière Symphonie de Prokofiev et la symphonie « Oxford » de J. Haydn.

• *Parmi les tournées à l'étranger des artistes lyriques roumains, mentionnons celles du ténor Ion Piso en Italie, des mezzo-soprani Elena Cernei, Dorothea Palade-Melinte (en R. D. Allemande) et Zenaida Pally (Berlin-Ouest, France), du baryton Octav Enigăresco (Belgique), du soprano Iulia Buciuceanu (Union Soviétique), de la basse Ion Prisăcaru (R. D. Allemande).*

• Au cours de sa tournée en Grèce et en Espagne, le chef d'orchestre roumain Iosif Conta a dirigé à Salonique et à Madrid des concerts symphoniques comprenant la *Ière Rhapsodie* de Georges Enesco, la *VIIIe Symphonie* de Beethoven, le *Concerto pour violon* de Brahms et le *Concerto N° 3 pour piano* de Prokofiev. L'orchestre symphonique de Roubaix (France) a eu comme invité le chef d'orchestre roumain Paul Popesco; celui de Ljubljana *(Yougoslavie)* a accueilli le chef d'orchestre Mircea Cristesco.

• La revue anglaise « The World of Music » publie un article de Jack Bornoss sur l'activité des compositeurs roumains contemporains. L'auteur remarque l'originalité et l'esprit moderne de certaines œuvres d'Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu, Wilhelm Berger et Liviu Glodeanu.

• *Parmi les hôtes des orchestres symphoniques de Bucarest au cours de la seconde partie de la saison 1965—1966, citons les chefs d'orchestre André Thiriet (France), Julius Karr Bartoli (R. F. Allemande), Gerhard Pflüger et Heinz Wallberg (R. D. Allemande), Gika Zdravcovici (Yougoslavie), Witold Krzemienski (Pologne), les violonistes Ayla Erduran (Turquie), et Leonid Kogan (U.R.S.S.), les pianistes Renate Scheibe (Autriche), Henry Datyner (Belgique), Michèle Boegner (France), Denes Kovacs (Hongrie), Regina Smedzianka (Pologne), Malcom Troup (Canada), et Nigel Coxe (Grande-Bretagne). Le chef d'orchestre Mladen Basic, premier chef d'orchestre au* Mozarteum *de Salzbourg, a dirigé les spectacles* Fidelio *de Beethoven et* Cosi fan tutte *de Mozart au Théâtre d'Opéra et de Ballet de Bucarest.*

• En janvier 1966, le peintre roumain Ion Mirea a exposé ses œuvres à Londres, au foyer du théâtre «Mermaid»

• *En janvier également, a eu lieu aux Galeries Lambert à Paris, le vernissage de l'exposition de Ion Gheorghiu, peintre roumain, dans le cadre d'une série de manifestations d'arts plastiques auxquelles ont participé, depuis 1959, plus de 50 jeunes artistes du monde entier.*

• Henry Moore, le sculpteur anglais bien connu, a exposé à Bucarest, salle Dalles, quatre-vingts de ses œuvres. Par ailleurs le peintre italien Aligi Sassu a ouvert une exposition personnelle dans la salle de l'Institut roumain des relations culturelles avec l'étranger.

• Une exposition d'art populaire roumain s'est ouverte en Belgique, à Malines. Le vernissage d'une autre exposition d'art roumain a eu lieu au musée central de Malmö (Suède).

• *Parmi les expositions personnelles ouvertes à Bucarest, citons celles de Gh. D. Anghel (sculpture), Victoria Nădejde - Beldiceanu (peinture sur soie), Lucia Ioan, Vasile Ştefan, Ioan Hoeflich (peinture), Silvia Cambir (aquarelles), Corina Beiu-Angheluţă (gravures), Natalia Matei-Teodoresco (gravures polychromes), Eugen Schlosser (arts décoratifs), Valeria Dobresco et Viorica Prodanof (cuirs).*

• *Le Roumain Dan Hăulică, critique d'art, a tenu à Vienne une conférence intitulée « Traditions et innovations dans l'art roumain. »*

Mentionnons, parmi les livres parus au cours du dernier trimestre:

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA R. S. DE ROUMANIE

ALEXANDRU ODOBESCO: *Opere* (Oeuvres), t. I. De 1848 à 1860. Anthumes, Posthumes, Variantes, Notes, Annexes. Edition critique publiée par les soins de Tudor Vianu, de l'Académie. ALEXANDRU GRAUR: *la Romanité du roumain* (en français), GR. IONESCO: *Istoria arhitecturii în România* (Histoire de l'architecture en Roumanie), t. II. *Istoria teatrului în România* (Histoire du théâtre en Roumanie, t. I, sous la direction de G. Opresco, de l'Académie). *Inscripţiile medievale ale României. Oraşul Bucureşti* (les Inscriptions médiévales de la Roumanie. La ville de Bucarest.) t. I. 1395—1800, par un groupe dirigé par Alexandru Elian. *Documenta Romaniae Historica*, par un comité de rédaction sous la direction d'Andrei Oţetea et de David Prodan, de l'Académie.

Dans la coll. « Ecrivains grecs et latins », ont paru: SEXTUS EMPIRICUS: *Opere filozofice* (Oeuvres philosophiques), t. I, trad. et introd. par le prof. dr. Aram Frenkian. AULUS GELLIUS: *Nopţile atice* (les Nuits attiques, tr. David Popesco, introd. et notes de I. Fischer).

ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Vers: LUCIAN BLAGA: Poezii *(Poésies). G. CĂLINESCO:* Opere *(Oeuvres, t. II). LIVIU CĂLIN:* Spirale *(Spirales). BARBU CIOCULESCO:* Cerc deschis *(Cercle ouvert). GEORGE DUMITRESCO* — Poezii *(Poésies). I. PETRACHE:* Intilnire de seară *(Rencontre d'un soir). PETRE STOICA:* Miracole *(Miracles). ROMULUS VULPESCO:* Poezii *(Poésies).* Prose: Rééditions des classiques. I. L. CARAGIALE: *Opere,* (Oeuvres), t. IV. Articles et chroniques. Edition critique par Al. Rosetti, Şerban Cioculesco, Liviu Călin, avec une introduction de Silvian Iosifesco). BARBU DELAVRANCEA: *Nuvele* (Nouvelles). AL. VLAHUŢĂ: *România pitorească. Pictorul N. I. Grigoresco. Dan.* (La Roumanie pittoresque. Le peintre N. I. Grigoresco. Dan.) DUILIU ZAMFIRESCO: *Viaţa la ţară. Tănase Scatiu. In război.* (La vie à la campagne. Tănase Scatiu. En temps de guerre). Signalons encore: TUDOR ARGHEZI: *Scrieri* (Ecrits), t. 10, 11. Romans: ION BLAJAN: *Omul cu ochelari negri* (l'Homme aux lunettes noires). Autobiographie, avec une présentation par Ion Brad. CONSTANTIN CHIRIŢĂ: *Trandafirul alb* (la Rose blanche). STELIAN PĂUN: *Pămînt sălbatic* (Terre sauvage). CEZAR PETRESCO: *Calea Victoriei; Duminica orbului.* (Calea Victoriei; le Dimanche de l'aveugle). Avant-propos de Mihai Gafiţa. ZAHARIA STANCO: *Jocul cu moartea* (le Jeu de la mort). Seconde édition. Evocations. Récits: A. P. BĂNUŢ: *Tempi passati* (avant-propos de Mircea Zaciu). MIHAI STOIAN: *Vacanţa sentimentelor* (les Vacances des sentiments). Critique et théorie littéraire: MATEI CĂLINESCO: *Aspecte literare* (Aspects littéraires). Z. ORNEA: *Junimismul* (la « Junimea ». Contributions à l'étude du courant). EUGEN SIMION: *Orientări în literatura contemporană* (Orientations dans la littérature contemporaine). MIRCEA TOMUŞ: *Gheorghe Şincai. Viaţa şi opera.* (Gheorghe Şincai, la vie et l'œuvre). ILEANA VRANCEA: *E. Lovinesco, critic literar* (E. Lovinesco, critique littéraire).

Ont paru dans la « Bibliothèque pour tous: DIMITRIE BOLINTINEANU: Legende istorice *(Légendes historiques). MATEI CARAGIALE:* Craii de Curtea-Veche *(les Libertins du Palais-Vieux). Traductions: BJÖRNSTERNE BJÖRNSON:* Fata pescarului *(la Fille du pêcheur. Tr. par Iulia Soare et Virgil Tempeanu. Préface d'Ovidiu Drîmba). CHARLES DICKENS:* David Copperfield *(trad. et notes de Ioan Comşa. Préface d'Ana Cartianu). ANDRÉ MALRAUX:* Condiţia umană *(la Condition humaine. Trad. et étude introductive de Ion Mihăileanu).*

ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

Vers: TUDOR ARGHEZI: *Bună dimineaţa, primăvară!* (Bonjour, printemps!). ION BĂNUŢĂ: *Lacrima d avolului* (les Larmes du diable). Prose. Romans: V. EM. GALAN: *Cărţile Horodiţei* (les Livres de Horodiţa). REMUS LUCA: *Cu ce se şlefuiesc diamantele* (le Polissage des diamants). A. ROGOZ: *Omul şi năluca* (l'Homme et le Fantôme). H. STAHL: *Un roman în lună* (Un Roumain dans la lune, 2e ed.). G. M. VLĂDESCO: *Moartea fratelui meu* (la Mort de mon frère, rééd.) Récits, nouvelles, contes, reportages: TRAIAN COSOVEI: *Firul de iarbă* (le Brin d'herbe). LUCIA DEMETRIUS: *O călătorie ciudată* (Un étrange Voyage). MARIN IONIŢĂ: *Sile voiajorul* (Sile, le voyageur). CORNELIU LEU: *Balade* (Ballades). MIHAI NOVICOV: *Trei în grotă* (Trois dans une grotte). O. SURIANU: *Cheia comorilor* (la Clé des trésors). VASILE NICOROVICI: *Călător peste 5.000 de străzi* (Voyage à travers 5000 rues) (synthèses bucarestoises). MIHAI STOIAN: *Reporter în anchetă* (Reporter à l'œuvre). Etudes: ALEXANDRU BALACI: *Dante.* VALERIU RĂPEANU: *Vlahuţă şi epoca sa* (Vlahuţă et son époque).

Dans la collection « Bibliothèque de l'écolier » ont paru: DIMITRIE CANTEMIR: Descrierea Moldovei *(Description de la Moldavie). Préface, anthologie et notes de C. Măciucă. I. HELIADE RĂDULESCO:* Pagini alese *(Pages choisies). Préface et notes de C. Măciucă. Textes établis par Vladimir Drîmba). TUDOR ARGHEZI:* Versuri lungi *(Vers longs. Préface et notes de Dumitru Mico).*

Dans la collection « les plus belles poésies »: Versuri *(Vers) de BAUDELAIRE (trad. et avant-propos de Alex. Philippide).* Poezii *(Poésies) de H. HEINE (tr. par I. Cassian Mătăsaru, préface de Sevilla Baer-Răducanu).* Poeme *(Poèmes) de K. JONCKHEERE (tr. et avant-propos de Mihai Beniuc).* Poezii *(Poésies) de GHIORGHIOS SEFERIS (tr. d'Aurel Rău).*

Dans la collection « Notre Patrie »: Intre cetăţi şi rîuri *(Cités et rivières) de ION RAHOVEANU et* Brăila *(Brăila) de PETRE PINTILIE; coll. « L'Aventure »:* Ecuaţia cu trei necunoscute *(l'Equation à trois inconnues), de TUDOR POPESCO; coll. « Autour du monde »:* Schiţe pentru un portret al Americii Latine *(Esquisses pour un portrait de l'Amérique Latine) de FRANCISC PĂCURARIU. Traductions: A. DUMAS:* Doamna de Monsoreau *(la Dame de Monsoreau), tr. de Ion Caraion et Radu Popesco). M. MATOSEK:* Pe urmele jurnalului de bord *(En suivant le journal de bord, tr. de D. Manu et V. Stoianovici).* M. CHOLOKHOV: Obrăznicătura *(l'Impertinente, tr. de M. Sevastos). H. G. WELLS:* Oul de cristal *(l'Oeuf de cristal, Oeuvres choisies, t. IV, tr. de Victor Kernbach. C. Vonghizas, B. Bereanu).*

ÉDITIONS POUR LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

ION IANOSI: *Thomas Mann* (monographie). Traductions: ALAIN BOSQUET: *Poezii* (Poésies), tr. Veronica Porumbaco et Virgil Teodoresco. DANTE ALIGHIERI : *Divina Comedia* (la Divine Comédie, tr. Eta Boeriu. Notes et commentaires d'Alexandru Duţu et Titus Pîrvulesco sous la direction du prof. dr. Alexandru Balaci). H. FALLADA: *Incotro omule?* (Homme, où vas-tu?, tr. Suzi Hirsch. Préface de Romul Munteanu). GO-MO-JO: *Ospăţul lui Confucius* (le Festin de Confucius, tr. Vlaico Bîrna, Anda Boldur, Alice Gabrielesco, Nina Gafiţa. Préface d'Al. Oprea). E. HEMINGWAY: *Pentru cine bat clopotele* (Pour qui sonne le glas. Préface de Radu Lupan). F. KAFKA: *Procesul* (le

Procès, tr. Gellu Naum. Préface de Romul Munteanu). A. KARKAVITSAS: *Chemarea mării* (l'Appel de la mer, tr. Polixenia Karambi). A. KÉDROS: *Ultima călătorie a vasului Port Polis* (le Dernier voyage du navire Port Polis, tr. Zaharia Stanco, Avant-propos de Ioan Grigoresco). LÉON IDE LEONOV: *Nuvele* (Nouvelles. Préface d'Eugen Schileru), tr. de Laurenţiu Fulga et Xenia Stroe, Otilia Cazimir et N. Guma, Ştefana Velisar Teodoreanu, Nina Grigoresco, Maria Bistriţeanu). S. PEPYS: *Jurnal* (Journal, 1660—1669, tr. Costache Popa et Ileana Vulpesco, Préface de Zoe Dumitresco-Buşulenga). JACQUES PRÉVERT: *Poeme* (Poèmes, tr. Gellu Naum, Préface de Nina Cassian). Le volume inaugure la nouvelle collection «Poesis». IRVING STONE: *Agonie şi extaz* (Extase et agonie, tr. Geo Dumitresco et Liana Dobresco). HIPPOLYTE TAINE: *Pagini de critică* (Pages de critique. Textes choisis, tr. et préface par Silvian Iosifesco). ZEMAITE: *Diavolul captiv* (le Diable captif, tr. de Nicolae Velea et Xenia Stroe). WILLIAM BUTLER YEATS: *Versuri* (Vers, tr. Aurel Covaci). Mentionnons aussi *Antologia literaturii maghiare* (Anthologie de la littérature hongroise, t. I, avec une préface de Mihai Beniuc) et *Din poezia de dragoste a lumii* (Poésies d'amour du monde, anthologie et traduction de Maria Banuş).

Ont paru dans la collection « Les classiques de la littérature universelle »: CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha* (tr. Ion Frunzetti et Edgar Papu. Avant-propos de Maria Teresa León. Postface d'Ovidiu Drîmba). A. ERCKMANN-CHATRIAN: *Donna Tereza. Jupîn Gaspard Fix.* (Donna Tereza. Maître Gaspard Fix, tr. Theodora Ioachimesco). TH. FONTANE: *Opere alese* (Œuvres choisies, tr. Mara Giurgiuca, Préface de Dieter Fuhrmann). W. REYMONT: *Ţăranii* (les Paysans, tr. Constantin Ţoiu, T. Holban, et B. Iordan, Préface de Stan Velea). R. TAGORE: *Gora* (Gora, tr. Henriette Yvonne Stahl, Introduction de Petru Comarnesco).

Dans la collection « Méridiens » a paru *Sir Michael şi Sir George* (Sir Michael et Sir George) de J. B. PRIESTLEY (tr. Petre Solomon).

ÉDITIONS MERIDIANE

ANDREI BALEANU: Realism şi metaforă în teatru *(Réalisme et métaphore dans le théâtre). MARIUS BUNESCO:* Insemnările unui pictor *(Notes d'un peintre). VICTOR EFTIMIU:* Oameni de teatru *(Gens de théâtre) avec une préface de Constantin Măciucă. AL. PIRU:* Liviu Rebreanu *(en français et en anglais). GUIDO ARISTARCO:* Cinematografia ca artă *(le Cinéma en tant qu'art, trad. et commentaires de Florian Potra). N. V. JAVERSKALA:* Arta apuseană în secolul 19 *(l'Art occidental au XIXe siècle, tr. Al. Bobeica). VIGNOLA:* Reguli ale celor cinci ordine de arhitectură *(Règles des cinq ordres de l'architecture). A l b u m s: BRANCUSI (préface de Geo Bogza, photos N. Săndulesco). TONITZA (préface de Corneliu Baba). LA GALERIE NATIONALE (préface de MARIUS BUNESCO). M. ALPATOV:* Istoria Artei *(Histoire de l'Art, t. II). Mentionnons aussi le catalogue de* Tapisseries flamandes *(rédigé par Viorica Dene) ainsi que le volume* Cetatea de scaun a Sucevei (Suceava, résidence princière), *par M. D. Matei* et *Al. Andronic, paru dans la collection « Les monuments de notre patrie ».*

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

GEORGE ST. ANDONE: *Istoria matematicii în România* (Histoire des mathématiques en Roumanie, t. I). DIMITRIE GUSTY: *Pagini alese* (Pages choisies). GR. C. MOISIL: *Incercări vechi şi noi de logică neclasică* (Essais anciens et nouveaux de logique non classique). ALEXANDRU NICULESCO: *Individualitatea limbii române între limbile romanice* (L'individualité de la langue roumaine dans les langues romanes). Dans la collection « Pages de l'histoire de la patrie », signalons: S. DRAGOMIR: *Avram Ianco* (avec une préface de Vasile Maciu). ST. ŞTEFĂNESCO: *Bănia în Ţara Românească* (Le «Ban» en Valachie). T r a d u c t i o n s: ANDRÉ DAVY: *Cu caiacele pe Nil* (En kayak sur le Nil, tr. A. Zeltzer). J. PIAGET: *Psihologia inteligenţei* (La psychologie de l'intelligence, tr. Dan Răutu). S. WAISBARD, R. WAISBARD. *Mumiile din Peru* (Les momies du Pérou, tr. Radu Olteanu).

ÉDITIONS POLITIQUES

NICHITA ADANILOAIE, ARON PETRIC: *Unirea Principatelor Române* (l'Union des Principautés Roumaines). Ont encore paru: *Gîndirea social-politică despre unire* (1859) (la Pensée socio-politique et l'Union). *Studii critice de estetică* (Etudes critiques d'esthétique).

*

Signalons aussi les volumes: *Ion Pop Reteganul* par I. APOSTOL POPESCO, préface de Ion Agîrbiceanu, paru aux Editions Didactiques et Pédagogiques, et *Alexander Fleming* d'ANDRÉ MAUROIS, paru aux Editions Médicales.

ÉDITIONS MILITAIRES

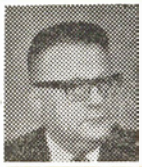
T. BALŞ: Poeme *(Poèmes). L. DUMITRESCO:* Săgeata *(la Flèche). AL. PETRESCO:* Detaşamentul Păuliş *(le Détachement de Păuliş). MIHAIL SADOVEANU:* Şoimii *(les Gerfauts). MIHAI STOIAN:* Premiera *(la Première). ŞTEFAN TITA:* Schiţe vesele *(Récits gais). F. TUCA:* In amintirea eroilor *(A la mémoire des héros).*

ÉDITIONS MUSICALES

PETRE BRANCUSI, NICOLAE CALINOIU: *Muzica în România după 23 August 1944* (la Musique en Roumanie après le 23 Août 1944). D. BUGHICI: *Suita şi sonata* (la Suite et la Sonate). ELENA DRĂGULINESCO-STINGHE: *Amintiri* (Souvenirs). PETRE GHIAŢĂ, SACHELARIE CLERY: *Maria Tănase şi cîntecul românesc* (Maria Tănase et la chanson roumaine). GEORGE SBÎRCEA: *Jan Sibelius.* T r a d u c t i o n s: *Scurta cronică a Anei Magdalena Bach* (Brève chronique d'Anna Magdalena Bach, tr. George Sbîrcea). CLAUDE DEBUSSY: *Dl. Croche antidilettant* (Monsieur Croche anti-dilettante). LOUIS ARMSTRONG: *Satchmo — viaţa mea la New Orleans* (Stachmo, ma vie à la Nouvelle Orléans). E. KRAUSE: *Richard Strauss.* P a r t i t i o n s : J. S. BACH: *6 preludii mici pentru pian* (Six petits préludes pour piano). J. S. BACH: *12 preludii mici pentru pian* (Douze petits préludes pour piano). W. A. MOZART: *Don Juan.* N. BELOIU: *Concert de cameră pentru două violine şi violă* (Concerto de chambre pour deux violons et alto). PAUL CONSTANTINESCO: *Triplu concert pentru violină, violoncel, pian şi orchestră* (Triple concert pour violon, violoncelle, piano et orchestre). FELICIA DONCEANU: *Lieduri* (Lieder), sur des vers de T. Arghezi, G. Bacovia, G. Călinesco. SABIN DRĂGOI: *8 miniaturi pentru pian* (8 miniatures pour piano, Ière série). MIHAIL JORA: *Suita I-a din baletul « Intoarcerea din adîncuri »* (Première suite extraite du ballet «Retour des profondeurs »). SIGISMUND TODUŢĂ: *Simfonia nr. 2* (Deuxième symphonie).

MIHAI GAFIŢA est né en 1923 à Baia, région de Suceava). Il a suivi les cours de la Faculté des Lettres de Bucarest, où il est aujourd'hui professeur de théorie de la littérature. Auteur d'études et d'articles de critique et d'historiographie littéraire roumaine, il a publié la monographie Cezar Petresco *(1963) et des éditions critiques des œuvres de Duiliu Zamfiresco, Ion Al. Brătesco-Voineşti, Cezar Petresco, Eusebiu Camilar, etc.*

PAUL CORNEA, historien de la littérature (né à Bucarest en 1924), est licencié ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest. Maître de conférences à la chaire d'histoire de la littérature roumaine à la Faculté de langue et de littérature roumaines de Bucarest, il a publié, outre un grand nombre d'études et d'articles de spécialité, les volumes Etudes de littérature roumaine moderne *(1962),* Anton Pann *(monographie, 1964),* D'Alexandresco à Eminesco *(1966), ainsi que des éditions critiques d'œuvres des classiques roumains Ion Budai-Deleanu, Anton Pann et Nicolae Bălcesco.*



EUGEN STĂNESCO est né à Bucarest en 1922. Licencié de la Faculté des Lettres et de Philosophie de la même ville, il est aujourd'hui professeur d'hstoire byzantine à la Faculté d'histoire de l'Université de Bucarest et secrétaire général de la Société Roumaine d'Etudes Byzantines. On lui doit des études de byzantinologie ainsi que sur l'histoire médiévale de la Roumanie, des études et des articles sur l'histoire de la culture.

MIRCEA ZACIU, né en 1928 à Oradea, région de Crişana, est licencié ès lettres de l'Université de Cluj, où il est présentement maître de conférences à la chaire d'histoire de la littérature roumaine. Depuis 1948, année de ses débuts dans la revue « Flacăra», il a écrit des récits et des nouvelles, des reportages et des scénarios, ainsi que des études sur la littérature roumaine au XXe siècle (dont les volumes Ion Agîrbiceanu, *monographie, 1964, et* la Nouvelle roumaine, *1965). Par ses soins ont paru aussi des éditions critiques d'œuvres d'Alexandru Macedonski, Duiliu Zamfiresco, Panait Istrati, Ion Agîrbiceanu.*

BARBU BREZIANU, né en 1909 à Bucarest, a publié deux volumes de vers: Nœud brûlé *(1930)* et Le Verrou enchanté *(1947), des monographies du peintre Nicolae Grigoresco et du sculpteur Karl Storck, ainsi que des scénarios de films documentaires. Chercheur scientifique à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, il a également traduit Molière, Balzac, et l'épopée finnoise* Kalevala.

Le critique d'art PAUL CONSTANTIN est né en 1917, à Bucarest, où il a suivi les cours de l'Ecole d'Architecture. Il est maître de conférences pour l'histoire de l'art à l'Institut des Arts plastiques « Nicolae Bălcesco » de Bucarest. Il a publié les monographies les Gravures politiques d'Iser, Michel-Ange, Répine.

Le musicologue GEORGE BĂLAN *est né en 1929 à Turnu-Măgurele (région de Bucarest). Après des études au Conservatoire «Ciprian Porumbesco» de Bucarest, il fit son doctorat en esthétique à Moscou. Il est actuellement maître de conférences à la chaire d'esthétique musicale au Conservatoire de Bucarest. Outre un grand nombre d'études et de chroniques parus dans la presse, il est l'auteur des volumes* la Musique, art difficile à comprendre? *(1960),* le Sens de la musique *et* la Musique, objet de méditation philosophique *(1965), de même que de monographies sur* GEORGES ENESCO *(son message, son esthétique, 1962; sa biographie, 1963) et* GUSTAV MAHLER *(1964).*

Abonnez-vous à la REVUE ROUMAINE

Un abonnement à la REVUE ROUMAINE vous maintient en contact avec la littérature, les arts et toute la vie culturelle de la Roumanie d'aujourd'hui.

Vous trouverez dans la REVUE ROUMAINE les rubriques suivantes:

poésie
prose
opinions et commentaires
chroniques et notes de lecture
expositions, livres d'art
théâtre
cinéma
musique

La REVUE ROUMAINE paraît quatre fois par an en français, anglais, allemand et russe

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX
Bucarest — ROUMANIE
Boîte Postale: 134 — 136

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE *Ndermarrja Shletnore Botimeve*, Tirana ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE *Deutscher Buchexport und-import*, Leninstrasse 16, Leipzig C. 1 ■ RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE ALLEMANDE *Kubon Sagner*, München 34, Schliessfach 68; *Presse Vertriebsgesellschaft GmbH* Mainzner Landstrasse 225—227, Frankfurt-am-Main; *Kunst und Wissen*—E. Biber Postfach 46, Stuttgart S. ■ AUSTRALIE *Current Book Distributors*— 40 Market Street, Sydney; *A. Kessing*—Box 4886 G.P.O., Sydney ■ AUTRICHE *Globus-Verlag* Salzgries 16 Wien I ■ BELGIQUE *Du monde entier*—5, Place St. Jean, Bruxelles; *Agence et messageries de la presse S. A.* 14—22, rue du Persil, Bruxelles 1 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE *Raznoisnos*, 1, rue Tzar Assen, Sofia ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE *Guozi Shudian* — 38, Suchou Hutung, Peking ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE *Chulphanmul* — Pyong Yang. ■ DANEMARK *Ejnar Munksgaard* — 6, Nörregade, Copenhagen ■ ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 D.C.; *Universal Distributors Comp.* 52—54 West 13th Street, New York 11, N. Y.; *Walter Johnson Inc.* 111, Fifth Avenue New York 3 N.Y. ■ FINLANDE *Akateeminen Kirjakauppa* Kekkuskatu 8, Helsinki ■ FRANCE *Agence littéraire et artistique parisienne* 7, rue Debelleyme, Paris 3; *Dawson France* 4, Fg. Poissonnière Paris 10; *Libella*, 12 rue St. Louis-en-Lille, Paris 4; *Messageries du Livre* 116, rue du Bac, Paris 7 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE

HONGROISE *Kultura*, Fönt utca 32, Budapest ■ GRANDE-BRETAGNE *Collet's Holdings Ltd.* 44 & 45 Museum Street, London W. C. 1 ; *I. R. Maxwell & Co.* 3—4 Fitzroy Square, London W. 1; *Cracovia Book Comp* 58, Pembroke Road, London W. 8 ■ INDE *People's Publishing House*, Rani Janshi Road, New Delhi; *National Book Agency Private Ltd.* 12, Bankim Chatterjee Street, Calcutta 12; *Current Book House* P.O.B. 10071, Bombay 1 ■ ISRAËL *Haiflepac* P.O.B. 1794, Haiffa; *Lepac Ltd.* 20, Brenner Street P.O.B. 1136, Tel-Aviv; *Littérature et Arts M. Zilbermann* Bd. Jérusalem 36 Jaffa ■ ITALIE *Libreria Rinascita* Via delle Botteghe Oscure 1—2, Roma; *Cosmoscienzia* Viale Bianca Maria 21, Milano; *Libreria Commissionaria Sansoni* Via Gino Capponi 26, Firenze ■ JAPON *Nauka Ltd.* 2, Kanda Jombocho 2 Chome, Chiyoda-ku, Tokyo; *Takafumi Okamura* 1—306, Ryoke Tateno Donchi Urawa-Shi, Saitama Ken ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE *Mongol Knijgotorg*, Ulan Bator ■ PAYS-BAS *Swets & Zeitlinger*, Kaizersgracht 471, Amsterdam; *Martinus Nijhoff* 9 Lange Voorhout, The Hague; *Pegasus*, Boekhandel Leidseestraat 25, Amsterdam C. ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE *Dkwz Ruch* Ul. Wilcza 46, Warszawa ■ SUÈDE *C.V. Fritze* Fredsgatan 2, Stockholm 16 ■ SUISSE *Herbert Lang & Cie.* Ecke Munzgraben — Amtshausgasse Bern; *Fachbücherei Bern* Postfach 379, Bern 2; *La Librairie Nouvelle* 18, rue de Carouge, Genève ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE *Artia* — 30, Ve Smeckach, Praha II ■ UNION SOVIÉTIQUE *Mejdunarodnaia Kniga*, Moskva G-200 ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM *Xunhasaba* Hai Ba Trong 22, Hanoï ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE *Jugoslavenska Knjiga* Terazije 27, Beograd II; *Prosveta* Dobracina 30, Beograd; *Znanstvena Knjizara* Preradoviceva 2, Zagreb; *Forum* Vojvode Mislca Broj I, Novi-Sad.

43.434